

JOSÉ LUIS ORTIZ NUEVO
FAUSTINO NÚÑEZ

La Rabia del Placer



El nacimiento cubano del tango y su
desembarco en España
(1823-1923)

JOSÉ LUIS ORTIZ NUEVO
FAUSTINO NÚÑEZ

La Rabia del Placer



**El nacimiento cubano del tango y su
desembarco en España
(1823–1923)**

L A R A B I A D E L P L A C E R

L A R A B I A D E L P L A C E R

El origen cubano del tango
y su desembarco en España
(1823-1923)



José Luis Ortiz Nuevo
Faustino Núñez

DIPUTACION
DE
SEVILLA
AREA
de Cultura
y Ecología

Área de Cultura y Ecología
Diputación de Sevilla

PRESIDENTE
Alfredo Sánchez Monteseirín

DIPUTADO DEL ÁREA DE CULTURA
Manuel Copete Núñez

ASESOR EJECUTIVO
Jesús Cantero Martínez

SUBDIRECTOR DE ÁREA
Ginés Ochoa Sánchez

DIRECTOR TÉCNICO DE MÚSICA
José María Mellado-Damas Díaz

● DE LOS TEXTOS:
José Luis Ortiz Nuevo y Faustino Núñez

● DE LA EDICIÓN:
Diputación de Sevilla

DISEÑO Y MAQUETACIÓN:
Diagrama diseño

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN:
Enrique Nieto y Asociados

ISBN: 84-88603-45-2

DEPÓSITO LEGAL: SE-231-99

Ha pasado 1998, año en el que por motivaciones varias se han vuelto a dirigir muchas miradas a Cuba.

Pero en 1998 el Área de Cultura celebraba la V edición de un programa visionario, *El Encuentro el Son Cubano y el Flamenco*, antecedentes los hubo, quizás mirando muy atrás en el tiempo, el Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro, había visitado Sevilla en 1929 con motivo de la Exposición Iberoamericana, Antonio Machín se había afincado en Sevilla en la década de los cuarenta y Pepín el Caballo, trompeta cubano, amenizaba noches cabareteras en la Sevilla de los cincuenta.

Las imágenes que aparecían en el cartel anunciador de la primera edición de *El Encuentro* ya se identificaban con el espíritu del mismo, El Guayabero y Pedro Bacán, la búsqueda de las raíces y la investigación de horizontes nuevos.

Es para el Área de Cultura de la Diputación un orgullo saberse pionera, desde la primera edición de los Encuentros, en haber creado un marco que ha permitido conocer y reconocerse dos músicas, el Son y el Flamenco, tan íntimamente ligadas, ambas emanadas de la tierra, del pueblo, fruto de mezcla de etnias y culturas ancestrales.

Todas las ediciones siguientes han respetado y abundado en este criterio inicial, se han promovido en paralelo a los espectáculos jornadas de reflexión y de análisis, y motivados por este espíritu nacen las investigaciones, cuyos primeros resultados le ofrecemos en *La Rabia del Placer. El origen cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923)*.

MANUEL COPETE NÚÑEZ
Vicepresidente de la Diputación
y Diputado del Área de Cultura y Ecología

ADVERTENCIA PREVIA

La Rabia del Placer es un libro escrito a dos manos. De un lado José Luis Ortiz Nuevo y de otro Faustino Núñez. Sus textos se presentan separadamente juntos. Los reproducidos en negro corresponden a Ortiz y los de azul a Núñez. Lo negro inicia el camino y lo azul amplía su horizonte.

[*] Los trabajos de investigación se han cumplido en las hemerotecas municipales de Sevilla y Madrid, así como en las de la Biblioteca Nacional "José Martí" y del Instituto de Literatura y Lingüística, de La Habana.

Vivamente agradezco a la dirección y trabajadores de estos centros su inestimable ayuda y colaboración. Y en particular las sugerencias y aportaciones que, en La Habana, recibí de Francisco Rey, Zoila Lapique, José Reyes, Richard Roselló, Arsenio Rodríguez y Yara Duverger.

[**] Por la parte sevillana el corpus examinado abarca casi la totalidad de lo que se conserva y que se publicó desde comienzos del siglo XIX hasta 1923. En cuanto a las informaciones obtenidas en periódicos habaneros, se trata de inmersiones en diversos medios y años, que van desde el *Diario del Gobierno de La Habana* de 1813 a *La Unión Constitucional* de 1897.

cero. En la parte que me toca, *La rabia del placer* es, sobre todo, una indagación en la memoria escrita del tango que vino de La Habana, un rastreo por la prensa sevillana y habanera* buscando huellas del género en las columnas de viejos periódicos, concretamente los publicados, a un lado y otro de la mar, desde los comienzos del siglo XIX** hasta 1923.

Abarca por tanto este trabajo una centuria de noticias por mor del tango, y con ellas por ellas gracias a ellas, se pretende demostrar la naturaleza negra del tango en sus principios.

Al material hemerográfico que se acarrea, se añaden reflexiones, versos, coplas y otras divagaciones a propósito del estilo señalado.

●. Repasando en las hemerotecas de España y Cuba todo lo referente al tango, aparecen ante nosotros una considerable cantidad de datos que no podemos más que publicar para situar el origen de este todopoderoso género musical que, de forma dictatorial, campa a sus anchas en gran parte de la música popular del mundo occidental y oriental, al norte y al sur de La Habana y de Cádiz. Patrón rítmico, clave para medir el tiempo ideal para acompañar el baile, validez general de un ostinato que se impuso para irradiar su luz desde Cuba hacia España y desde allí a Buenos Aires y el Perú, México y la Nueva ciudad de Orleans, París o Nápoles. En todas partes encuentra acomodo el dichoso soncito. En forma de romántica canción habanera, o de tango, provocador de malas costumbres.

Advierto que no es un libro definitivo o terminal en su materia, pues aún se precisan muchas investigaciones y debates por su causa. Sí creo que tiene, no obstante, cuerpo y consistencia suficientes para proclamar, con base documentada, tesis de aproximación y propuestas claras a fin de proseguir en la tarea de descifrar enigmas.

Su nombre, tan radical y sugerente, está tomado de un artículo de los que aquí se reproducen; y viene a significar la síntesis de lo que aquí se cuenta:

urgencia de cuerpos vivos que se reúnen para bailar
y disfrutarse.

Se lo dedico a María Martínez, la cantante negra que en 1850 revolucionó París con sus preciosos tangos. Y a Reyes Palacios, quien me acompañó la mar de bien cuando escribía.

José Luis Ortiz Nuevo

Las fiestas que permitía el hombre blanco celebrar a la población negra del Nuevo Mundo se llamaron fandangos en el siglo XVIII, tangos en el XIX y rumbas en el XX. Una vez de vuelta a la metrópoli cristalizarán en géneros musicales tomando los elementos rectores del bullicio ambiente sonoro de la Antilla. Su ambientación tropical se transforma en ambiente español para el variadísimo teatro lírico, pasando enseguida al repertorio de los cafés cantantes aflamencándose.

Un apasionante viaje por la evolución que siguió el *tango de negritos* en Cuba hasta que se hizo español en la zarzuela, en el carnaval de Cádiz, en el pasodoble, en el flamenco o en las habaneras que se cantan en todo el litoral ibérico. Antes de que hacia 1870 pasase la canción habanera a Buenos Aires y hacia 1880 comenzase a forjarse el tango porteño, el rey de los tangos.

Faustino Núñez

uno. En el principio fue el ritmo, el ritmo se hizo baile y disfrutó entre nosotros.

dos. Aquí se cuenta la crónica de un viaje extraordinario atravesando mares y tiempos oceánicos, aventura de negros esclavos que procuraron gozos y libertad aferrándose al pundonor de sus tambores haciendo la señal sagrada del júbilo preciso.

tres. Daguerrotipo impresionista de hondos mestizajes: lo negro y lo andaluz y lo gitano con el ron y el aguardiente y las guitarras y las claves y todos los tambores y el miedo y los contentos con el compás y el arte rebujados.

1. Al son de tambores y vihuelas suena la música para ser bailada. Ritos y fiestas lúdicas para sentirnos vivos.

2. Población esclava de África habitando Andalucía desde mucho tiempo atrás. Transplantados a un mundo nuevo donde prorrogar sus penas en un ambiente más propicio para su inspirado talento musical. Simbiosis única de instrumentos, cantos, sonos y pasos de baile.

3. Gitanos de mil razas mestizados al sol de Andalucía, conviviendo con el mar. Marineros de diez mil viajes en galeras y galeones, protagonistas musicales, junto a cómicos y soldados, de la empresa indiana.

cuatro. Tiene lo negro de La Habana;
Y de Cádiz, la sal de su bahía;
Tiene el eco de Triana
Y le brilla la luz de Andalucía.

cinco. Se descubren historias olvidadas, se desempolvan noticias perdidas, se refieren y recuerdan huellas de lo que fue en el tiempo.

seis. Contempla el rumor germinal del sexo vivo. La caliente temperatura de la carne juntándose dichosa.

siete. Ver l'ahí cual fue la primera acepción de la palabra:

TANGO. Reunión de Negros Bozales para bailar al son de sus Tambores y otros instrumentos. (*Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, de Esteban Pichardo. Primera edición, Matanzas, Imprenta de la Real Marina, 1836).

4. Tiene lo negro de Cabo Verde, del Perú y en Lisboa. Todos los ecos disolviéndose para cristalizar de nuevo. Desde América hacia Europa vía España, nutriendo la música moderna a partir de 1493.

5. Se escribe de nuevo la historia. Se elimina la costra oficial cuando ante nosotros van apareciendo noticias más creíbles. Nuevas perspectivas que observan la historia de Europa desde un prisma colonial y atlántico.

6. Las quejas inquisitorias desvelando, con su impotente grito de protesta, la naturaleza de una mentalidad medieval; mientras, Quevedo y todos los poetas del Siglo de Oro cantan al bamboleo de las cinturas mulatas, al provocativo son de sus tambores negros.

7. Pichardo hace alusión al tango como reunión, no como género musical. Este hecho, el de denominar un género con el nombre que recibe la reunión, tiene, en la música hispana, un rotundo antecedente y otro consecuente: el fandango y la rumba, ya profundizaremos más adelante de qué manera evolucionaron estos bailes hasta cristalizar en géneros musicales con elementos estructurales definitorios. Por otra parte, Abelardo Estrada en sus notas al libro de Laureano Fuentes Matons: *Las Artes en Santiago de Cuba*, La Habana 1893, nos dice en referencia al tango: "Respecto a la palabra tango se ha especulado en más de una ocasión. Sobre ella, en lo que se refiere a Cuba, puede decirse que se aplicaba a todo aquello que *sonara* a negro, o sea, a cualquier música que en su estructura recordara los bailes jolóricos —o

ocho. Dijeron periódicos a lo primero de 1849:

ORIGEN DEL TANGO AMERICANO. Insertamos a continuación lo que uno de sus suscritores, dice al *Clamor Público* con relación al baile que tanto agrada, y tanto se ejecuta en uno de los principales teatros de esta capital.

“El año de 1823 se oyó por primera vez en un barrio estramuros de La Habana, en una choza de gente de color, una canción con el nombre de *guanábana* (1), que es una fruta de bastante mérito, y aunque entre ellos se generalizó algún tanto, jamás llegó a penetrar en las casas de personas del estado llano siquiera, ni se escribió una nota para el piano, tan común en aquella ciudad, habiéndose abandonado bien pronto, porque acomodándole versos obscenos, cuidaron las autoridades por medio de sus agentes de policía de impedir que se propagase. En 1828 apareció otra en el propio barrio con el nombre de la *limoná*, inventada por los mismos aludiendo a que se había concedido el título de cabo de ronda a un sugeto que después de haber admitido brindis de los negros en las bodegas, los perseguía y privaba sus reuniones, y por eso le cantaban *que no era naá ni chicha ni limoná*, lo que colocaban de estrivillo a todos los versos (2).

Por último, en 1843 resonó otra llamada la *Lotería* (3), suponiendo en la letra que un negro había sido robado del premio de su billete, sin que mereciera ni por estravagancia que algunas de sus partes sirviesen para la composición de una simple danza a que hay tantos aficionados. Estas tres canciones, que son muy diferentes en su música

los mágicos— de los africanos, y negros y mulatos criollos, por lo que siempre que en un documento del siglo XIX cubano se encuentre el vocablo tango, éste, intrínsecamente, contiene un sentido peyorativo”.

8. (1) La *guanábana* (1823): esta canción, de la que desconocemos la música, si tiene título es señal de que tuvo autor. La creación colectiva siempre cristaliza en la obra de una o dos personas. La memoria suplente a la partitura, y lo más probable es que sus elementos rectores se hayan disuelto en otras canciones que hoy reconoceríamos como tangos.

(2) La *limoná* (1828): el estribillo, elemento formal que funciona como rector en el modo tango y muchos de sus derivados, nos delata la consanguinidad de esta canción con los géneros que más tarde aparecieron como derivados del tango habanero primigenio.

(3) La *lotería* (1843): canción que cuenta, ya a esas alturas de siglo, con cierta popularidad. El tango, con sus elementos rectores más o menos regulados, alcanza un punto de ebullición que mantendrá durante más de un siglo.

ca y objeto, constando cada una de dos partes, las he oído reunidas, y formando una sólomente muy mal combinada, tanto aquí como en Sevilla y Cádiz (4); pero nada de esto ha llamado mi atención, ni que aparecieran al cabo de tanto tiempo, sino el nombre que se le ha acomodado de *Tango Americano*. Si se hubiese bautizado con el de *Tango Africano* (5), sería más pasagero, ya porque fue inventado por ellos, ya también porque en los bailes que allí forman los días festivos en los recintos de la ciudad, y en las fincas de campo, al uso de su país, con tambores, se les da ese nombre primero o el de cabildos, pues los hijos de estos forman otro baile muy diferente, que es el rigodón, contradanza y wals, o el zapateado al compás de una harpa con golpes y canto, en lo cual no se nota signo alguno de inmoralidad (6).

Como he comprendido que ese llamado *Tango Americano* se supone equivocadamente que fue admitido en todas las clases de la sociedad habanera, y tal como algunas personas lo han propalado, se me concederá que he tenido mucha razón, para ocuparme un momento de la sencilla historia de lo que realmente ha pasado sobre este particular, con el fin de que la opinión que haya podido formarse, no perjudique a la sensatez y moralidad de los habitantes de la pacífica Antilla”(7).

nueve. Este preciso y tan reaccionario artículo sin firma, publicado por vez primera en el periódico madrileño *El Clamor Público*, y reproducido tal cual en la revista sevillana *El Regalo de Andalucía* (15 de febre-

(4) El popurrí, forma musical en la que se agrupan diferentes canciones, parece ser una herramienta muy utilizada por los grupos, bandas y orquestas de entonces, forma musical que sirve para propagar rápidamente los tangos que imparables se producen en la isla de Cuba.

(5) Africanos que viven en La Habana, con formas de expresión siempre condicionadas por el transplante americano que sufrieron. Su música nunca podrá sonar igual que en sus países de origen. No al menos este tipo de cantos, de acentuado carácter festivo y profanador de las buenas costumbres.

(6) El autor del artículo enfrenta el naciente tango con otras danzas, por aquellos años también recién nacidas: el rigodón, la contradanza (española y cada vez más habanera) y el vals. El zapateado con arpa, género que ya no se cultiva en Cuba y que aun podemos escuchar en tierra firme. El tango es aún cosa de negros, poco a poco se hará criollo y toda Cuba participará de él.

(7) En 1849, año de publicación del artículo, el autor parece no creer el furor que viene desatando el tango en España, no intuye la dictadura musical que se avecina.

ro) y en el diario habanero *El Avisador del Comercio* (19 de marzo); viene a ser, mientras no aparezca otro papel que modifique la cosa, una verdadera partida de nacimiento del Tango en nuestro mundo.

Por sus palabras podemos convenir:

- Solía ejecutarse en teatros sevillanos de la época.
- Por lo menos también era reconocido en Cádiz y en Madrid.
- El bautismo del género se produce en la metrópoli pues en “la pacífica Antilla” no se considera Tango a las coplas sino a la reunión de los negros haciéndolas.
- No era baile de fácil acomodo en los salones de la pálida aristocracia criolla, por sus preciosos rasgos de sensual carnalidad, prieta y excitante mucho.

diez. Si bien su reinado en la moda pública parece principiar por estos años del medio siglo, algún tiempo atrás ya dejó rastros de haberse presentado en escenarios de Sevilla y de La Habana:

TEATRO DEL DIORAMA. Doña Joaquina y Doña Aurora Pautret, Don Tiburcio López y Don Antonio Castañeda (1) bailarían las preciosas boleras del tango...(2).

(DIARIO DE LA HABANA. 21 DE DICIEMBRE DE 1834)



9. La publicación de este artículo en Madrid, Sevilla y La Habana en un periodo de dos meses es significativo en cuanto resalta la estrecha comunicación que mantenían las tres capitales hispanas. Así mismo, en lo musical, el intercambio de música es ágil y definitivo en lo relativo a los procesos que han dado lugar a la música popular española en general y la andaluza en particular, y por supuesto a la cubana.

10. (1) Hemos encontrado en el libro *La Selva Oscura* de Rine Leal (La Habana, 1982) los nombres de Joaquina y Aurora Pautret, Tiburcio López y Antonio Castañeda como pertenecientes a la compañía de Diego María Garay, que ocupaban el Teatro Diorama desde el año de su apertura en 1829. Joaquina y Aurora, hijas de María Rubio Pautret, formaban una más de las numerosas familias de músicos, cantantes y bailarines españoles que vivían a caballo entre España y América.

(2) Las boleras del tango bien podría tratarse de unas seguidillas boleras ambientadas en una reunión de negros bozales, según la acepción de Pichardo. Aunque también podemos pensar en unos tangos interpretados al estilo bolero o ambienta-

GRAN TEATRO DE TACÓN. Sobresaliente función a beneficio de Don Rafael García y Don Pedro Poveda (3). Después de la linda obertura de *Los ciegos de Toledo*, a telón corrido, se egecutará la hermosa e interesante tragedia en cinco actos titulada:

LOS TEMPLARIOS

En seguida, para que las piezas de que se compone esta función formen un contraste agradable, bailará doña María de J. Pérez, Don Francisco Garay, Don Tiburcio López y Don José Grande, el gracioso capricho nominado:

LOS NEGRITOS

a quienes acompañará Don Rafael García tocando el tambor, instrumento propio del carácter que representan (4).

(DIARIO DE LA HABANA. 10 DE ENERO DE 1839)



TEATRO PRINCIPAL. La comedia cuyo título es *El Asturiano en Madrid*. Baile general en dos actos *La adoración del Sol o el triunfo del Indio*, en el que se bailará un tango de negritos por varios niños de corta edad (5).

(DIARIO DE SEVILLA. 6 DE ENERO DE 1839)

dos en la metrópoli. Nos inclinamos por la primera posibilidad, sin descartar por supuesto alguna otra.

(3) Los beneficiarios de la función a la que hace referencia la crónica del *Diario de La Habana*, Rafael García y Pedro Poveda, trabajaban en el Diorama desde el inicio de aquella nueva etapa para el teatro habanero que fueron los años treinta del siglo XIX. Poveda pertenecía a la compañía de Cándamo, autor este último de entremeses, sainetes y fines de fiesta y de los primeros que cantaron personajes de carácter en Cuba pertenecientes a la tonadilla clásica española, según nos hace saber Fuentes Matons.

(4) Francisco Garay, actor y “cómico” perteneciente a la compañía que inauguró el Teatro Tacón en 1837. José Grande, actor que desempeñará una importante labor junto a la familia Robreño, apellido fundamental en la historia del teatro cubano. Rafael García, a quién nos hemos referido anteriormente, toca el tamborcito. Tenemos entonces cuatro hombres y una mujer bailando y cantando el gracioso capricho Los negritos. No tenemos datos que demuestren que Los negritos (1839) sea un tango, quizás se utiliza de nuevo la ambientación exótica que proporciona la vida de los negros cubanos. El ritmo utilizado por el tambor para acompañar este, para el autor de la crónica, *gracioso capricho*, posiblemente fuese en compás binario,

Obsérvese cómo en La Habana lo llamaban “gracioso capricho”, o cómo decían “boleras del tango”, tal vez para señalar seguidillas en reunión de gentes de color y cómo únicamente en Sevilla se refiere “Tango de negritos”.

Lo dicho: Allí: reunión, aquí: género.

once. ¡Miren qué dolor! ¡Miren la clara desvergüenza! Y la manera de anunciar la venta de esclavos que tenían:

Una famosa negra llamada Loreto, robusta, como de 24 años, de buena presencia, general cocinera, dulcera y repostera, lavandera, planchadora, enrizadora y más que regular costurera; educada por una señora francesa; es de mucha razón para servir a la mano, cuidar la casa y asistir enfermos, sana y sin tachas, se vende en seiscientos pesos libres para el vendedor, venta real. En la misma casa darán razón de otras tres negras que hay de venta y algunos muebles buenos, y libros nuevos que venden con mucha equidad. En la calle de Villegas esquina la plaza de Santo Cristo, de las 10 de la mañana en adelante darán razón.

(FARO INDUSTRIAL DE LA HABANA. 16 DE ENERO DE 1845)

■ ■ ■

y que sus acentos coincidiesen incluso con el ostinato rítmico que conocemos como patrón de habanera o de tango.

(5) En Sevilla un tango de negritos en la atmósfera idílica de un rito indígena. Los *niños bailando el tango* nos muestra el conocimiento que tiene el cronista de un género musical determinado: el tango de negritos. Desconocemos la música, no obstante apuntamos lo mismo que en el párrafo anterior (4). Quizás se trate de la misma pieza que en la anterior crónica de La Habana.

11. La esclavitud en Cuba tiene tintes muy particulares con respecto al resto de las colonias hispanas en el Nuevo Mundo. Su situación geopolítica propició un singular proceso en lo que a la trata se refiere. Muchos de los africanos llevados a la isla serían, por una parte, procedentes de España, de Andalucía, los famosos negros curros de los que más adelante hablaremos, y por otra no debemos olvidar que La Habana era también un punto intermedio entre la Metrópoli y Tierra Firme, el continente, lo que provocaba que muchos esclavos se mantenían en Cuba para ser enviados más tarde al resto de los países del entorno. En Cuba la historiografía ha diferenciado entre negros bozales, los nacidos en África, y los negros criollos, nacidos

Se vende una *negra* como de 26 años, recién parida, con buena y abundante leche, buena lavandera, planchadora y cocinera, acostumbrada a no salir a la calle y sin haber tenido más amo que el que la vende por no necesitarla: calle de la Amargura número 53 impondrán.

(DIARIO DE LA MARINA. 2 DE JULIO DE 1845)



En la peletería de la Seiba, calzada del Monte, contigua a la ferretería que hace esquina a la calle del Águila, se hallan de venta siete negros de campo de buena presencia, una hembra joven con dos hijos, y nueve negritos de ambos sexos y varias edades.

(DIARIO DE LA MARINA. 1 DE ENERO DE 1850)

doce. Los porecitos esclavos negros disponían de un día al año ¡un día al año! para gozar libremente de sus músicas y danzas naturales en las calles de la isla mayor de las Antillas. A lo que se sabe y recuerda eran fiestas hermosamente tumultuarias, y de rango superlativo la que acontecía en La Habana (1).

ya en Cuba, a estos añadiremos los antes citados, negros curros, nacidos en España o traídos desde España. Las infinidad de lenguas africanas que se hablaban en Cuba se fueron reduciendo hasta sobrevivir principalmente la yoruba, la kikongo, la efik, la mandingo, y todas sus variantes, mezcladas entre sí. Sin embargo parece ser que gran parte de aquellos africanos conocían el portugués, lengua común en la trata esclavista. Entre 1517 y 1880 se ha calculado que el número total de africanos que fueron transplantados a Cuba fue de 830.000 (de un total de más de once millones llevados a América en casi cuatrocientos años), procedentes de muy diferentes zonas geográficas, aunque parece dominar el elemento yoruba procedente de los países del Golfo de Guinea.

12. (1) Traemos a colación un párrafo extraído del magnífico libro del historiador cubano Manuel Moreno Fraginals: *Cuba/España España/Cuba, historia Común*, Barcelona, 1995, en la página 180 leemos que “...en una sociedad rica donde las orquestas y en general los conjuntos de música popular estaban bien cotizados, los negros y mulatos prácticamente monopolizaron el oficio. En esto, además, estaban ayudados por un cierto prejuicio. Ser aficionado a la música era una muestra de espíritu selecto, de vocación artística; pero vivir de la música, haciendo del arte un oficio para la diversión de los semejantes, era una actividad degradante de acuerdo con las normas blancas de la época. Por ello todas las agrupaciones musicales que actua-

Se celebraban el 6 de enero y lo llamaron *Día Tango* (2), perdurando hasta la abolición de la esclavitud en Cuba, allá por 1880.

Nos entretenemos leyendo crónicas de aquellos tiempos:

EL DÍA DE REYES. Sin escritores de costumbres que nos hayan precedido, ni un buen viejo a la mano que nos refiera la tradición de las estruendosas fiestas de este día, casi nos atreveríamos a decir que, siguiendo nuestros abuelos su etiqueta doméstica, concedían a sus esclavos entregarse a las usanzas de su país, cuando reunidos en sus *cabildos* o *naciones* salían por las calles a pedir aguinaldos al pueblo, cuyo alimento sazonzaban, y cuyo servicio estaban destinados a desempeñar.

Quizá a la hora en que nuestros suscritores den principio a la lectura de estas líneas, hayan sentido ya la alteración que el día de Reyes trae a nuestras costumbres caseras. Actores o espectadores nuestros criados, concédenseles en el interrumpir sus tareas, desempeñadas con menos regularidad que de costumbre, y pasamos por todo, exclamando: es su día.

ron en Cuba, hasta mediados de siglo, en fiestas particulares o de sociedad, estaban integradas por negros. Hacia 1847 se organizó una orquesta de blancos en La Habana y se anunció en los periódicos y mediante hojas sueltas como una extraordinaria novedad”. Otra referencia importante es la que nos proporciona el censo de Santiago de Cuba de 1872 donde encontramos que de 298 músicos blancos, hay 618 negros. Esto sin contar por supuesto todos aquellos que trabajan en plantaciones u otros oficios y tienen también reconocidas facultades para las artes musicales.

Así las cosas no debemos olvidar las compañías teatrales españolas que “haciendo las Américas” recalaban en la capital de Cuba como plaza principal, donde el aplauso del público habanero servía de precioso aval para continuar las giras por el resto del continente. Estas escuchaban la música que hacían los negros en sus fiestas y adaptándolas al melos español, regresaban con aquellos sonos que tanto gustarían después a sus paisanos. Por otra parte la actividad musical en Cuba era por entonces tan grande que nos sorprende a cada momento. Como ejemplo apuntar que durante el año de 1769 se celebran en Cuba 534 fiestas.

(2) De nuevo se denomina tango a la fiesta y reunión de negros. Poco a poco se llamará tango a un tipo de música que, los esclavos y libertos, mulatos, mestizos de mil razas y otras gentes de calle y malecón, mostraron como suyo, en un intento de acercarse a la ordenada métrica y rítmica europea y blanca, alejándose a su vez de la vertiginosa polirritmia de su música ritual. Pidiendo aguinaldos con música más del gusto del respetable.

En él, seguramente, apenas resuenan el tango (3), el cuerno y la flauta en la calle, cuando dejan sus quehaceres todos los criados y van a presenciar la danza de su país; y al medio día puede asegurarse que no hay pecho africano que no esté ebrio de gozo hasta el vértigo. Las calles ofrecen el ruido, la algazara, y en sus trages africanos contemplamos con profusión los espejillos, recordándonos el gran papel que han representado en otros tiempos, y que despertándose con motivo de esas fiestas los gustos de sus países, adoptan en los adornos que toman de nuestra civilización los colores vivos y encendidos.

Día este en que gritan, sin arrear la mula del carretón, ni el caballo del carruage y sin pregonar; en que alborotan tanto, cuanto pueden alborotar agudos y broncos instrumentos (4), y los cantos salvages, sin que se les imponga silencio, que todos estamos dispuestos a oírles sin interrumpir cuando en sus danzas se entregan a las contorsiones mímicas en que podemos contemplar la índole, ora guerrera, ya pacífica de cada nación.

(DIARIO DE LA MARINA. 6 DE ENERO DE 1846)



EL DÍA DE REYES (5)

¡Atroz, infernal bullicio!

¡Las legiones del infierno

Andan sueltas, o el Eterno

Llama a los hombres a juicio?

No era el estrépito de los carretones y carruages el que me hacía esclamar del modo que arriba queda dicho; era sí el que causaba una turba de africanos vestidos de demonios o de diablitos, como ellos dicen, y armados de pitos, cuernos, folutos, tambores y marugas, cuyos descompasados sonos en diabólica consonancia con sus cantos consistentes en alaridos uniformes unos, y destemplados otros (6), agitaban el aire

(3) He aquí el tango como instrumento, posiblemente de percusión, quizás se trate de aquel tambor que tocaba don Rafael García en 1839 (ver punto 10.4).

(4) De nuevo una cita organológica del cronista del Diario de la Marina (1846). Podría tratarse de campanas o cencerros y tambores, elementos tímbricos rectores de la estética sonora cubana.

(5) Olvida sin duda el cronista los gritos de la esclavitud maltratada o los indígenas exterminados, o los infieles quemados en la hoguera.

contenido en el ámbito de la población, penetraban los oídos para llevarse los sentidos a la región de las nubes, dejando el cuerpo en un estado de estupidez y atolondramiento total.

Pero en medio de ese mismo atolondramiento exclamaba contristado:

Santa Bárbara bendita,
De los truenos abogada,
¿Hasta cuando esta tronada
Ha de durar, inaudita?
Haz que esta turba precita
De Lucíferes tisnados
Que nos tiene atormentados
Se vaya al Antro profundo,
Porque su estruendo iracundo
Nos va a dejar desolados. (7)

Pero nada, las cabriolas, los ahullidos y los toques bárbaros seguían cada vez con mayor furia. La Habana y sus barrios estramuros estaba invadida por esas comparsas incalificables, y por doquiera que uno quisiese evadirse de ellas sería imposible, porque en todas partes reinaba el mismo clamoreo diabólico, la misma orquesta infernal, las propias comparsas de endriagos. Pero Señor de cielos y tierra, decía yo a vista de tan furioso espectáculo:

¿Qué delito has cometido
Habana tranquila y bella,
Que así tu paz atropella
Ese tormentoso ruido?

(6) Nueva cita organológica que ilustra el grueso de la orquesta de percusión que acompaña los bailes del día de Reyes. Eso de *los descompasados sonés* se trata de una apreciación poco fidedigna, ya que es imposible que un cubano vaya fuera de compás. *Diabólica consonancia, alaridos uniformes unos y destemplados otros*. Nos preguntamos qué opinaría nuestro cronista de músicas actuales como el bakalao.

(7) *Santa Bárbara bendita*: no sabemos si por entonces era sabido que Santa Bárbara era Changó en la santería cubana, dios de la guerra que resulta, en el sincretismo religioso cubano, de otorgar a un orisha africano su paralelo cristiano, en este caso Santa Bárbara.

Ayer por ti he discurrido
Y sólo tus carretones
Con sus rechinantes sonos
Tu sosiego perturbaban,
Mas no, como hoy, te azotaban
Mil diabólicas legiones.

¡Ay! afortunadamente
Y aunque así sea es gran daño
Sólo una vez en el año
Te tratan tan crudamente.
Que si fuera más frecuente
Ese bárbaro tormento,
Adios de tu valimiento
Y de delicias tesoro
Pues nos fuéramos al moro
Los que en ti hallamos asiento.

¿Pero qué dirá el extranjero que por primera vez visite a esta porción de la Monarquía española, tan celebrada ya por su cultura y su fomento? ¿Qué juicio formará de sus habitantes al ver todas sus calles y plazas invadidas por esas tropas de finados entregados a costumbres estrepitosas? Se llenará de terror creyendo que ha llegado a un país de cafres en momentos de festejar algún festín de cuerpos humanos y apenas tendrá tiempo para regresar a su buque, donde allí aún no se considerará seguro. Y si por casualidad no halla quien le instruya antes de regresar a su país de esa inveterada costumbre, que sólo una vez al año se permite a la desgraciada raza africana, irá diciendo a sus compatriotas las lindezas que un Alejandro Dumas ha dicho de los españoles en sus famosas cartas sobre su viaje por España y África. Pero por fortuna no todos los extranjeros que nos visitan son Alejandro Dumas ni ha de dar la casualidad de los que lleguen a La Habana el día de Reyes retornen a su país sin haberse informado del motivo de esa fiesta permitida para solaz de la gente africana en un determinado día del año, y que se les soporta en consideración a que todo el año están entregados al trabajo y a la sugestión y se tiene un particular gusto en regalarlos con propinas que ellos demandan de sus señores y personas blancas con esos cantos y bailes de su nación.

Mas yo les diera contento
La propina que pidieran

Con tal de que no me dieran
 Tan diabólico tormento.
 Pues aun en este momento
 En que trazo estos renglones
 Echando estoy maldiciones
 Al bullicio endemoniado
 Que me dejó transtornado
 Y lleno de desazones.

(AVISADOR DEL COMERCIO. 8 DE ENERO DE 1848)



DÍA DE REYES. Hoy es el Carnaval de los negritos (8) y el martirologio de los que no son negritos y tienen oídos. Desde las nueve de la mañana hasta el anochecer, La Habana no será La Habana, será pues, el Africa entera:

Lararáas, Lacumíes
 Congos y Caribalés
 Crioyitos Mozambiques
 Con sus rabos y repiques,
 Tamboriles, abalorios,
 Trapos, estopa, envoltorios
 Todo sale en este día
 Agitándose a porfía;
 Y al son del ronco fotutum
 Todo el pueblo es revolutum.
 Viva la danza
 Siga el bullicio
 Quien tenga juicio
 Salga de aquí.

(EL AVISADOR DEL COMERCIO. 6 DE ENERO DE 1849)



(8) Mención que corrobora la idea de que el Carnaval comienza tras la Navidad, justo el día 6 de Enero, día de Reyes, liberación que concluye con la cuaresma.

ORIGEN DE LAS DANZAS DE "DIABLITOS"⁽⁹⁾ Y SU OBJETO. En la "Crónica semanal" que publicó el domingo *El Faro* hallamos los siguientes párrafos, referentes al estrepitoso día de Reyes, y al modo y costumbre de pedir el aguinaldo los criados por las calles en ese día, lo que copiamos aquí con gusto. Dice así:

"Esta costumbre, que concede a los negros de nación un día de asueto y de divertimento público al modo de su país, era desconocida antes en mi casa, y principió por una cosa muy sencilla. Los "cabildos" de negros de nación, especie de asociación de recreo con un presidente y consiliarios que toman los títulos de Rey, Reina, Duques, Condes, Marqueses, Generales y Señores, que se distinguen los primeros por un gran quitasol, y los demás por bandas, cintas y colgajos, tienen permiso de reunirse en casas tomadas a propósito en el recinto de la ciudad, todos los días festivos menos en la cuaresma, con el objeto de bailar y divertirse a su modo y según los usos de sus tierras, y también con el más importante de reunir un fondo de emancipación, al cual contribuye cada uno de los bailadores con medio real por baile: una vez reunido lo necesario, se compra la libertad a una de las negras jóvenes del cabildo, elegida por la suerte, pues los hombres no gozan de tal beneficio. A estos fondos se agregan algunos donativos de los negros pudientes, y raro es el año que no logra la congregación momo-filantrópica redimir de la esclavitud a una congregante.

Nuestra legislación y nuestro gobierno, que siempre han tendido tan señaladamente al bienestar de la población de color y facilitarle sus justos propósitos de libertad por los únicos medios equitativos de amortizar el capital que representan y costaron al propietario, no se ha opuesto, antes bien ha tolerado esas asociaciones pacíficas, al paso que con la lotería, con la coartación y con la facultad de emancipar concedida a los propietarios, han dado a los esclavos medios de realizar sus aspiraciones y motivo para que abriguen siempre la esperanza de conseguirlo por medios lícitos y equitativos.

Como reuniones de súbditos respetuosos y agradecidos, acordaron desde hace mucho tiempo, previa la licencia necesaria, asistir en corporación, en el día de los Santos Reyes a felicitar al Capitán General, jefe superior de la Isla, del mismo modo que hacen los cuerpos militares con sus gefes, y se practica según las costumbres españolas en todas partes. Reunidos frente a Palacio, en un principio, saludaban al general, que regularmente les daba su aguinaldo, y se volvían para su casa, donde se entrega-

(9) Los Diablitos: personaje pintoresco de las cofradías formadas por las sectas secretas llamadas Abakuá. Su baile y música ha pasado a representar las características propias del folklore afrocubano, manteniéndose hasta hoy las prácticas, tanto religiosas como profanas de esta secta, conocida también como Ñanigos.

ban al baile, que la solemnidad de la fiesta les permitía. Pero sucedió andando el tiempo, que después de felicitar al general, se acordaban de algún grande a quien hacer lo mismo y pedir aguinaldo; sucedió también que emulados por la rivalidad, idearon sucesivamente adoptar trages particulares, llevar insignias, estandartes y músicas, para cuyo efecto llovían las solicitudes de licencia, las cuales les permitieron con el tiempo bailar y pedir en la calle desde el tránsito del Palacio a los cabildos respectivos.

En este estado se hallaba la costumbre de los cabildos el día de Reyes, cuando el señor Vives les permitió en 1826 o 27 que recorriesen la población en solicitud de aguinaldos, concediéndoles el uso de baile y canto públicos que en este momento vemos y oímos donde quiera. Para dentro de muros se les concedieron las horas desde las diez de la mañana a las tres de la tarde, y fuera de muros hasta la puesta del sol. Los negros libres y los criollos y mulatos, sean libres o esclavos, no pueden tomar parte en las comparsas (10).

Cuéntote esto querida Estramuros, porque tú eras muy niña cuando empezó la celebración del día de Reyes con diablitos y creo que no te acordarás de su origen. Así, si algunos de los muchos forasteros que te visitaren extrañasen tales fiestas en nuestras casas, como chocantes o incompatibles con la cultura de una sociedad ilustrada y rica, puede justificarse a sus ojos contando la historia y el pensamiento que las tolera. Puedes decirles también que si repugna en parte la vista de una ciudad culta entregada aparentemente a una bacanal salvaje, es muy bello, por otra, el espectáculo que ofrece a la humanidad una gran población al hacer el sacrificio de su reposo y aún de su crédito de ilustrada, momentáneamente en obsequio de una raza extraña que le sirve con lealtad, y que sólo cuenta con un día al año para gozar de completo solaz en el centro de sus costumbres tradicionales. Puedes decirle también que ese día da una muy elevada idea del saludable imperio que ejerce aquí la ley, permitiendo se haga cada calle espectáculo universal en que, a pesar de los disfraces, de la degradación y del entusiasmo febril de sus concurrentes, no sucede ni es de temer el menor desorden, el más leve ataque a la persona, a la propiedad y ni aun al pudor de estos

(10) Esta regla nos plantea la siguiente cuestión: qué clase de género musical predominaba en el día de Reyes. Es fácil pensar, a la vista de lo anterior, que la música con un mayor arraigo entre los africanos era la interpretada el 6 de Enero, y que, excepto ese día, la población “oscura” de Cuba tenía en el tango el género que, siendo propio, no desagradaba tanto a los blanquitos, y que estos la incluían en sus espectáculos como baile de negros, por tratarse de una música más comprensible para ellos que el “bullicio” formado el día de Reyes.

moradores; y puedes decirles, por último, que el resultado moral de estas danzas diabólicas, y de este infernal estruendo es para sus figurantes la satisfacción de comprar la libertad de diez o doce siervos que tal vez no la alcanzasen sin esta costumbre."

(PRENSA DE LA HABANA. 9 DE ENERO DE 1849)

trece. Asombra reconocer tan alta muestra de cinismo y desahogo. Y de miserable loa al poder que había estimulado y consentido la esclavitud de criaturitas negras.

La razón entonces de su escándalo y desasosiego no venía pues por el hecho de ser en un estado de dominación tan abyecto y abominable, sino por el tumulto infernal de los tambores a millares. ¡Por Dios! ¡Cómo sufrían entonces los blanquitos! Hombre blanco maldecir día de Reyes en La Habana, ser día espantoso, insoportable a sus finos oídos y encima negritos no obedecer ni hacer caso en nada.

Si tanto les molestaba la negritud alzada en armas de fiesta bien pudieran haberlos devuelto a su África natural de donde nunca debieron salir como salieron: forzados por despreciables negreros, criminales negociantes de esclavos indefensos. Malditos sean por los siglos de los siglos.

catorce. Sobre este particular del Día de Reyes afortunadamente se conserva una vasta documentación hemerográfica. Y los extraordinarios dibujos del andaluz Landaluze, quien inmortalizó los tipos del jolgorio. También existe una excelente monografía del maestro Fernando Ortiz,

13. El cinismo y la doble moral que domina aún hoy nuestra sociedad se asienta impasible sobre las barbaridades cometidas por el blanco durante gran parte de la historia. El sentimiento de culpabilidad con el que escribimos los europeos la historia del mundo es la tónica preponderante en los últimos años, como si en los albores del siglo XXI quisiéramos redimir nuestras culpas antes de iniciar un nuevo milenio. Reflejo de este complejo de culpabilidad es, en mi opinión, el lenguaje abstracto que desde 1930 decidió adoptar la llamada música contemporánea o las artes plásticas.

14. En lo que respecta a la música conservamos muy escasas referencias directas, partituras que ilustren la situación del tango en aquellos años. Las referencias que hemos comentado en el punto 13 no son más que apreciaciones sobre textos hemerográficos que si bien nos ilustran de forma detallada sobre la manera en que se ce-

del todo recomendable: *Los cabildos y la fiesta afrocubanos del Día de Reyes*. Editorial de las Ciencias Sociales. La Habana, 1992.

quince. Tras la excursión al Día de Reyes en La Habana volvamos al punto de los tangos en fiestas y teatros del país. Recordarán que hacia la mitad del siglo se produjo el desembarco general en la península. Así fue. Y así se testimonia:

Según nuestro apreciable colega *La Prensa*, se va generalizando en Madrid el gusto por los aires cubanos, lo que no podía menos de suceder; en Cádiz no hace mucho tiempo que se anunció en el programa de un baile en el Café del Correo, que a la una de la noche se tocaría una danza habanera, lo que surtió muy buen efecto para el empresario, pues acudió mucha gente a oirla. Cuando empezaron a tocarla, varias familias que habían estado en La Habana, algunos marinos y otros que conocieron la música se reunieron en el instante y bailaron dos dancitas que fueron estremadamente aplaudidas. *La Prensa* dice que los ciegos tocan por las calles de Madrid la danza titulada:

“Uno biyeto
Que yu cumprá
La loterí
Yu me sacá”(1)

Ya que *La Prensa* se muestra tan aficionada a esta jerga, debió haber continuado el estribillo que dice así:

lebraban estas fiestas, están lejos de servir como fuente musicológica con alguna fiabilidad. Debemos esperar un poco aún para que aparezca el primer tango impreso en música.

15. (1) El Avisador de Comercio nos transmite la existencia de una danza habanera en 1848. La historia del proceso que sufrió la habanera hasta su definitiva cristalización como género musical autónomo, ha sido muy discutida y aún hoy es motivo de “calientes” conversaciones donde los expertos se inclinan por una teoría u otra. El viaje de la contradanza francesa y su trasplante a España hacia 1700 no es ni mucho menos lento. La invasión cultural franco-italiana que sufrió la Península Ibérica por entonces tras el cambio de corona, marcaría para siempre el devenir histórico de las formas musicales en la Península Ibérica, donde el Siglo de Oro

precedente será para siempre motivo de añoranza de unos tiempos “dorados” de las artes en nuestro país. A su llegada a España, la contradanza, como no podía ser menos, cobra un marcado acento español. Su llegada a Cuba es uno de los puntos de mayor discusión. El sentido común y algunas consultas que hemos hecho apuntan a que en pocos años la contradanza, tan de moda en Madrid, se bailaba ya en La Habana, teoría esta que se enfrenta de plano con la de Alejo Carpentier, quien fecha la llegada a Cuba de la contradanza hacia 1790, tras la revolución de Haití, con las familias francesas que huyeron despavoridas del voodú haitiano. Nos preguntamos entonces que hacían los españoles de Cuba, negros, blancos, mulatos y mestizos, ¿esperar ochenta años a que llegase la contradanza a Cuba vía Haití? La verdad es que en lo musical la contradanza es íntegramente española y se hace criolla en poco tiempo, si algún elemento francés conserva en su seno se reduce quizás al plano coreográfico, y esto también está por demostrar a pesar de los pacientes trabajos de investigación que se han realizado sobre las figuras de baile. Aún queda por estudiar el estado de la contradanza en España durante el siglo XVIII. El hecho es que la contradanza original, los cubanos la convierten muy pronto en danza, y poco más tarde en danza habanera, para pasar a la historia de la música solamente como habanera. Esto se produce cuando se completa el proceso de binarización del 6 por 8 original, al 2 por 4 propio de esta danza, versión elegante y burguesa del tango, lascivo y pendenciero. ¿Nacieron tango y habanera al mismo tiempo? Me inclino a pensar que el proceso fue paralelo y con una clara influencia de la población negra que, como ya hemos dicho dominaba la práctica musical en Cuba. El “tumbao” propio del tango, de tangos como el de “La Lotería”, pasa a la danza burguesa para imprimir en su intimidad rítmica y métrica, los acentos apropiados, cristalizando el anfibraco que hoy conocemos como patrón de habanera o ritmo de tango, la misma figura rítmica que servirá de sostén para los discursos musicales más variados, sea en España, como en Argentina, en Nápoles, Londres o Senegal. Algo así como el icono musical que une a todos los humanos en un solo ritmo común. Lo curioso es que se haya hecho precisamente en Cuba, y al calor de la lujuria, menos mal que el lenguaje de los sonidos, abstracto él, se introduce como por arte de magia en cualquier ambiente, sea donde sea, sólo hace falta colaborar con un nuevo orden mundial y todos abocados al tango. Algo así debió ocurrir por entonces, la validez general del patrón de habanera, del ritmo de tango, ha propiciado su introducción en casi todas las culturas, y todas lo identifican como el compás de la modernidad.

(2) Posiblemente se trate de una versión actualizada de aquella limoná de 1828. Notemos que en el artículo transcrito en el punto 8 de 1849, un año antes de este que comentamos, la lotería y la limoná eran canciones de negros, posible antece-

"Usté no es ná,
 Usté no es ná,
 Usté no es chicha
 Ni limoná".(2)

(EL AVISADOR DEL COMERCIO. 20 DE SEPTIEMBRE DE 1848)

Efectivamente, aquí tenemos dos de las coplas que dieron lugar al artículo mentado en torno a la historia del tango y sus orígenes negro-habaneros.

Pero la gacetilla, además, nos pone sobre aviso de otra cuestión capital en nuestro asunto al referir la existencia de la *danza habanera*, esto es: *La Habanera* propiamente dicha: Se templaba, se serenaba el vértigo de los tambores furiosos en pos de conseguir el agrado y la volup-tuosidad por lo melódico, de manera que las elegantes caderas de la mujer blanca pudiesen acomodar a su naturaleza el frenesí vertiginoso de las danzas prietas.

dieciséis. Y lo consiguieron de seguida, digo si lo consiguieron: componían a raudales para suministrar materiales sonoros a la irresistible pasión criolla de bailar muchísimo:

dentes del tango americano, que ahora en Madrid es danza. Esto demuestra que el llamado ritmo de tango o patrón de habanera, que musicalmente es lo mismo, era para el público español dos formas de interpretar la misma música: una romántica (la danza habanera) y otra alegre (el tango). Notemos también el lenguaje seudoafri-cano que utiliza la letra. El artículo nos proporciona también el estribillo: *Usted no es ná....* Este número aquí mencionado es entonces el popurrí al que hace alusión el artículo de 1849, pero publicado aquí un año antes.

16. El señor Sierra autor o intérprete de numerosas danzas cubanas que, según el tema que traten sus coplas, en España se llamarán habaneras o tangos. Es el año 1849 donde explota la creatividad en el marco métrico, rítmico y melódico de la danza habanera. Los cronistas nos proporcionan un inmenso repertorio de danzas que, ya en 2 por 4, van sentando las bases musicales de un género que dominará pronto el mundo. Sólo en España la canción habanera es interpretada, posiblemente a partir de la independencia de Cuba, en numerosas localidades. Citamos las más importantes: en Galicia las localidades del litoral entre La Coruña y El Ferrol; Luar-

DANZAS CUBANAS. El distinguido compositor de *La Solita*, de *La Casilda*, y otras danzas y sobre todo criollísimas, acaba de componer tres nuevas que en zandunga, voluptuosidad y buen compás no ceden a las mejores que se tocan en La Habana. El Sr. Sierra tuvo a bien convidarnos anteanoche a su casa con el objeto de que oyéramos estas tres inspiraciones cubanas y no sabemos en verdad cual de ellas es la más bonita, porque *Los misterios de la Chorrera* es muy sabrosa, muy misteriosa, muy aquel como diría una entusiasmada bailadora; pero *Déjalos venir*, que es el título de la segunda, es además de expresiva y embulladora, sumamente imitativa, pues tal parece que, en la segunda parte de la danza estamos oyendo a una linda niña a quien avisa una amiga suya que varios jóvenes la están celebrando y que tratan quizá de emprender la conquista de su corazón, por lo cual dice muy fascistora: Chinita, déjalos venir... déjalos venir... La tercera danza del Sr. Sierra se denomina *Pero, mamá*, y es bellísima, sentimental, y también imitativa.

(EL AVISADOR DEL COMERCIO. 22 DE JUNIO DE 1849)



PODER DE LA DANZA. Anteanoche se oía en una de las esquinas de la Plaza de Armas, una hermosa orquesta que tocaba lindísimas danzas habaneras, en celebridad, según oímos, de un bautismo que tuvo efecto aquella tarde. Nada más natural que los cristianos recibamos con música a un nuevo hermano en religión. Lo que no parece muy natural es que los aficionados recibieran un chubasco con indiferencia puramente estóica, tan sólo por oír esos aires encantadores, esas danzas cubanas que hacen bailar a los pies algunas veces contra la voluntad de su dueño. ¡Poder de la danza!

(EL AVISADOR DEL COMERCIO. 28 DE AGOSTO DE 1849)



ca, Avilés, Luanco, Gijón y Mieres en Asturias; Langreo, San Vicente de la Barquera, Santander y Laredo en Cantabria; en Vizcaya los pueblos de la ría de Bilbao: Santurce, Portugalete, Barakaldo y Getxo; Torrevieja, Crevillente, Novelda, Lorca, Cartagena, Callosa del Segura, Alhama, Elche y Totana en el Levante; en Cataluña Barcelona, Calella de Parafuguell, Palamós, Reus, Vilanova y la Geltrú y Sitges; y por fin en Castilla-León: Tierra de Campos, Calahorra, Medina de Rioseco y Mayorga de Campos. En Andalucía se cantan canciones habaneras entre los gremios corchotaponeros que, venidos del Ampurdán, residen en localidades serranas de la provincia de Huelva como Valverde del Camino y Aracena. En las islas de la provincia de Tenerife son también muy cultivadas las canciones habaneras.

LA ZANDUNGA. El acreditado profesor Sr. D. Sixto de la Torre acaba de componer una sabrosísima danza, la cual ha bautizado con aquel gracioso nombre y la ha dedicado a una zandunguera andaluza, que constantemente asiste a los bailes de Escauriza.

(EL AVISADOR DEL COMERCIO. 14 DE SEPTIEMBRE DE 1849)



ESCAURIZA. BAILES DE DISFRACES. Esta noche se efectuará un gran baile de disfraces en los hermosos salones de Escauriza. Es de creer que el suntuoso local, esté como siempre bellamente concurrido. La orquesta del Sr. Rodríguez tocará varias danzas escogidas, entre ellas: *El Aguinaldo de las Pascuas*, *Que te pica el pollo*, *Quiero mi aguinaldo*, de Macía; *Las dos flores del Cerro*, *El Encanto*, *La Chuchina*, *La Perla de Cojimar*, *La Bendición*, *La flor de Escauriza*, *La Perla de las Virtudes*, *Los ojos dormidos*, *Los hoyitos de tu cara*, *La sal de Cádiz*, *Los ojos de Belén*, *Las Ligas de mi morena*, *El clavel matizado*; y otras de reconocido mérito. El baile será dirigido por el mismo inteligente bastonero.

(EL AVISADOR DEL COMERCIO. 30 DE DICIEMBRE DE 1849)

diecisiete. Nos encontramos ante el mismo proceso que se dio entonces en el flamenco, cuando los cantaores, sobre todo a partir de los años sesenta y bajo el magisterio y liderazgo de Silverio Franconetti, ordenaron por sus voces la templanza y la serenidad en los cantos que antes habían servido únicamente de música para que fuesen bailes.

Pero en La Habana la afición a las danzas era de tal magnitud que el atemperamiento de la velocidad en las coplas servía a la vez a nuevos bailes de carácter más reposado pero bailes al fin, y no como sucedió en Andalucía que se formuló el género de los cantes solos.

17. El proceso en España hacia una exaltación de los cantes flamencos, se debe al grito de protesta proferido por un pueblo, el andaluz, que se sabe heredero de una milenaria tradición musical, y que desea ser escuchado en toda su magnitud, con profesionalidad y dominio del lenguaje sonoro, inventándose imparable el Arte Flamenco, respuesta firme y segura a la invasión musical extranjera que por entonces duraba ya ciento cincuenta años. Es el flamenco pues reinterpretación artística de la tradición musical andaluza. No es folklore ni música popular, es arte musical de autor que no utiliza la partitura, y que pretende reflejar la riqueza musical de Andalucía al desnudo, esto es a cante, guitarra, palmas y zapateo. El proceso en Cuba se

dieciocho. También parece clara y notable la influencia andaluza en aquellas irresistibles danzas habaneras: Títulos como *La sal de Cádiz* o *Las ligas de mi morena*, por ejemplo, sacados del repertorio de los bailes boleros, atestiguan una relación que se dio de manera formidable y fructífera en teatros y salones de la época.

diecinueve. Y es que los mestizajes, logrados con pasión y voluntad de reinar en el arte, han dado históricamente excelentes resultados, ejemplares y también sorprendentes:

LA NEGRA MARÍA. La famosa negrita María Martínez, que introdujo en Madrid la afición del Tango, y que recordarán nuestros lectores fue pensionada hace dos años por S.M. la Reina, está en estos momentos siendo el encanto del mundo filarmónico parisiense. El miércoles pasado dio un concierto en la sala Hertz que ha sido un verdade-

dirige hacia la música bailable, sin olvidar el inmenso repertorio de música para escuchar que, dentro de el ambiente burgués, se compuso y se compone, tal y como demuestra el complejo genérico llamado “canción” que domina en ese país caribeño desde hace más de un siglo.

18. La música andaluza y la música cubana están en intrínseca relación desde los primeros años de la Colonia. La Habana como puerto principal de la empresa americana allende el mar, Sevilla primero y Cádiz después, aqueude el océano.

19. María Martínez, tanguera de pro que triunfa en París. Esto es solamente el comienzo de una revolución musical que tendrá precisamente en París uno de los flancos de avance hacia el norte y el centro de Europa. Ciudades mediterráneas como Nápoles no serán ajenas al proceso. Poco a poco el tango, la habanera, o como queramos nombrarla, inundará los géneros populares de ritmo binario para adoptar el melos cubano transplantado de vuelta a Europa. María Martínez canta con voz de soprano y contralto, toca guitarra y seguro que fumaba unos puros habanos que pa qué. Un monstruo del arte musical español y americano en la “cuna” de las artes postrevolucionarias del siglo XIX. La crónica, sin desperdicio, nos comenta que con la interpretación del “Tango” el delirio alcanza el corazón de los franceses (pero ¿no fueron ellos o sus esclavos quienes llevaron la contradanza originaria a Cuba?, la música sorprende en Francia y no parece ser que los asistentes la tomaran como un antiguo canto de su cosecha haitiana: ¿francesa aquella sabrosura? ¿gaba-cho aquel meneo? no creo, no creo).

ro acontecimiento. Es preciso advertir que ya desde su llegada se habían ponderado tanto los talentos de esta Alboni de color de azabache que todo el mundo esperaba con ansia la ocasión de poder admirarla. Así sucedió que el miércoles a pesar del elevado precio de los billetes la sala de Hertz estaba tan colmada de espectadores como no se había visto hacía mucho tiempo: los españoles abundaban en la concurrencia.

María Martínez cantó con su fuerte y hermosa voz de contralto y soprano varias canciones andaluzas y americanas, acompañándose con la guitarra con una gracia y desenvoltura que trasportaron de gozo a los oyentes. En la canción del "Mocito del barrio" y el "Tango" la animación subió de punto; coronas, palmadas, bravos, ramos de flores, llamadas a la escena, en fin todos esos dones que se prodigan a manos llenas en París a los artistas eminentes fueron ofrecidos en holocausto a la cantatriz habanera, que ha debido quedar el miércoles bien contenta y satisfecha del público parisiense.

(DIARIO DE LA MARINA. 15 DE AGOSTO DE 1850)

veinte. En verdad admirable negrita María Martínez, soprano fabulosa desenvolviéndose en los territorios sonoros de lo popular de modo tan cautivador y bello. ¡Qué ejemplo! ¡Qué hermosura de noticia! Y de mientras en la capital de Andalucía también frecuentaban tangos y negritos:

BAILES. En la acreditada academia situada en la calle Pasión junto a el Anfiteatro, hay hoy martes ensayo público de bailes nacionales, al que asistirán las mejores boleras de esta ciudad, bailándose los panaderos y el vito, jaleos de Cádiz cantados y tocados a la guitarra, dando principio a las 9 de la noche, bailándose además el tango de los negros. (1)

(EL PORVENIR, 16 DE ABRIL DE 1850)

20. (1) En 1850 en Sevilla, unos de los bailes nacionales es precisamente el Tango de los negros, bailado por las mejores boleras de la ciudad. La música está ya definida, y parece ser que domina a sus anchas en el ambiente musical andaluz protoflamenco. Cantados y tocados a la guitarra y de negros, prototango y materia musical que se vendrá a integrar en el flamenco cuando comiencen a cristalizar los "palos", aunque para eso falten aun algunos años. La canción mencionada Tango de negros pertenece al repertorio que cantarán, mucho antes de ser flamenco, las tangueras y tangueros por toda Andalucía, amén de las "coplas para cantar por el tango americano" que venden los ciegos por numerosas localidades de España.

ÓPERA AMBULANTE. De pocos días a esta parte circulan por las calles de la capital un *duetto* de negritos, no tontos, acompañados de una guitarra, que entonan los reproducidos cantos del *Tío Caniyitas*, con más gracia que otros que son andaluces (2).

(EL PORVENIR, 19 DE DICIEMBRE DE 1850)

(2) “El tío Caniyitas, o el mundo nuevo de Cádiz”, ópera cómica española, en dos actos; libreto: José Sanz Pérez; música: Mariano Soriano Fuertes; estreno: Teatro de San Fernando de Sevilla en noviembre de 1849. La escena en Cádiz. Esta ópera cómica tuvo mucho éxito en La Habana donde se realizaron según nuestros datos más de treinta funciones solamente en el año 1853. Esta referencia a 1850 nos indica su popularidad al año siguiente de ser estrenada. Hemos consultado la partitura manuscrita de esta ópera cómica y hemos encontrado en el primer número un dúo de negritos que, aunque en compás de 6/8, tiene una clara cadencia de tango, he aquí entonces nuestro primer tango en España con música conocida. El texto cantado dice así:

Yo soy el nego mandinga
dame la pata tú mi señó
yo soy mandinguita
el negro limpiabotas
por cuatro cualtó

Yo soy nego
nega fue mi mare
neguito mi pare
neguita mi abuela
más no hay un compare banquito
que deje las botas como yo las dejo

Curiosamente el habla que utiliza el negrito limpiabotas del Tío Caniyitas tiene algunas concordancias con el habla andaluza. Si pensamos que la obra transcurre en Cádiz, lo normal sería que el negrito no dijera, en andaluz: *pare* y *mare*, aunque lo normal es pensar que lo gitano de entonces se confundía con lo negro y lo mulato, formando un todo, personajes que participan en las obras dramáticas con una especial forma de hablar que les es común.

veintinueve. Pasmosa predisposición de las gentes de color al cultivo de las artes musicales por cualquiera de sus recovecos múltiples, siempre en situación de acercarse felizmente a la armonía:

¡EL DIABLO SON LOS NEGRITOS! En la mañana del domingo, cuando aún no se habían dado más que tres representaciones del *Macbeth* en el Gran Teatro, ya pasó un negrito por esta benditísima calle de la Amargura silbando con toda perfección el lindo duo de soprano y barítono del primer acto de la hermosa ópera de Verdi. Los negritos son eminentemente filarmónicos, y este precioso duo es tan simpático, tan bello, que pertenece al número de las piezas líricas pegajosas, es decir, al de las que los filarmónicos dicen que se pegan pronto al oído (1).

(PRENSA DE LA HABANA. 25 DE DICIEMBRE DE 1848)

■ ■ ■

¡LO QUE PUEDE EL SON! Antes de ayer tarde daba gusto ver a muchos negritos, que a modo de lechuzas ocupaban el campanario de la iglesia de Monserrate; ellos bailaban alegremente su tango al son de las campanas que anunciaban la proximidad de la procesión. Esto, aunque no distrajo la devoción de los fieles, pues todos hincaron la rodilla a su tiempo, hizo reír a muchos aficionados al movimiento continuo. ¿Cuándo se echarán las campanas al vuelo y cuándo los negritos guardarán sus características contorsiones para sus cabildos? (2)

(EL AVISADOR DEL COMERCIO. 3 DE JULIO DE 1849)

■ ■ ■

21. (1) Sorpréndese el cronista de que un negro silbe bien, sin duda no sabía reconocer las artes musicales de la población de color en Cuba, tuvo que escucharle *silbar* Verdi para apreciar su disposición al arte de la música. Lo dicho, el tiempo ha venido a reconocer la supremacía negra en las artes musicales, y aún está por venir una orquesta sinfónica de negros tocando a la perfección el Anillo de los Nibelungos de Richard Wagner. Al tiempo.

(2) Al segundo cronista le sorprende ahora que unos negritos “bailen su tango” (en 1849) al son de las campanas. Todo lo baila el Cubano y si es negro más aún. No es de sorprender que el toque sea interpretado por el periodista como un tango. Sería posiblemente de metro binario, y acentuando el contratiempo que lo tipifica como patrón de habanera o ritmo de tango.

CANTO Y ORGANILLO. Es admirable como progresamos en filarmonía: somos filarmónicos en el teatro, en las sociedades, en las casas y en las calles: sí, señores, en las calles más que en ninguna otra parte, y si no, oid y ved ahí en esa esquina, entre ese mar de fango suena toda una orquesta, encerrada nada más que en un humilde organillo, con el sólo apéndice de dos señores timbales, tocados a raja tabla. Pues bien: al compás de esa orquesta están cantando, o gritando, o ahullando, ¿qué cosa?: pura y simplemente el rondó de *I Lombardi* (3), como quien no dice nada, oscureciendo la gloria de la Steffanoni esas dos voces que se lanzan, y juegan, y jiran, y revolotean por el espacio. ¿Quién canta así? ¿Quién derrama por los aires el delicioso rondó de *I Lombardi*? Dos artistas de color de tinta, dos cantaores que así sumergen los pies en fango como si pisaran una alfombra, y que siguen al compás del solemne organillo con toda la atención que la señora Steffanoni seguía a la orquesta del Gran Teatro. ¡Poder de Dios! ¡El rondó de *I Lombardi* al aire libre, interpretado por esos artistas de nuevo cuño! ¡Organillo, timbales y voz humana, todo por una humilde pesetuela! ¡Oh filarmonía! ¡Oh Verdi! ¡Oh Steffanoni! El que de hoy en adelante dudase siquiera de nuestros progresos en todo, merecía que le condenasen a oír el rondó de *I Lombardi* tal como le cantan, a duo, los artistas prietecitos en las esquinas de esta buena ciudad, al solemne compás del organillo y los timbales.

(PRENSA DE LA HABANA. 6 DE MARZO DE 1849)

veintidós. Aparte la mofa petulante que convocan ignorancia y envidia con un toque de indisimulado racismo colonial, parece probado que ciertamente los negritos eran, y son, seres humanos dotados de excepcionales dotes interpretativas, por mucho semejantes a las de los gitánicos de nuestra latitud.

(3) De nuevo Verdi inspirando a la población negra de Cuba. Las orquestas de la época seguro que estaban formadas por numerosos africanos, y no es de extrañar que al llegar a sus casas lo interpreten a su manera, metiendo por tangos el rondó de *I Lombardi*, con organillo, timbales y voz humana. Ese rondó se refiere al que al final del segundo acto canta la soprano en el papel de Gisela y que, escrito en 4x4 tiene un ritmo perfectamente adaptable al del tango.

22. Como que los gitanitos son, como los negritos cubanos, también mezcla de mil sangres de Andalucía la Baja, sobre todo los flamencos.

veintitrés. De la vida al teatro y del teatro a la calle y de la calle a la vida y al teatro otra vez en órbita de exhibición casi perpetua luciendo habilidades los artistas:

REGLA: *TEATRO DEL PARAISO*. Gran Función extraordinaria para el miércoles 30 de agosto de 1848.

...Para amenizar esta escogida función se terminará con el divertido baile pantomímico, titulado:

EL ROBO DE LAS NARANJAS

○

LOS NEGRITOS

Acompañado con el *Tango* para dar con más propiedad esta clase de danza.

■ ■ ■

TEATRO DE REGLA. Hoy domingo tendrá efecto en aquel lindo teatro el beneficio del tramoyista y pintor de la compañía cuyo programa es este: *Un Monarca y su privado*, drama de espectáculo en cuatro actos del Sr. Gil y Zárate y el divertido baile pantomímico titulado *El robo de las naranjas o el tango de los negritos*.

(EL AVISADOR DEL COMERCIO. 30 DE AGOSTO Y 10 DE DICIEMBRE DE 1848)

veinticuatro. A lo que se ve fueron las funciones en Regla, municipio vecino, inmediato a La Habana, en la otra orilla de su bahía.

Y lo que en el 39 se anunciaba como “gracioso capricho”, ahora será “divertido baile”, siempre de negritos, para solaz de los señores y las señoras ricas y blancas y cultivadas de La Habana.

Ya nombrado allí con su nombre de Tango, quién sabe si por reunión o por forma precisa o por el ritmo suyo y sus jechuras de baile robando naranjas en el huerto.

23. Otra vez aparece el tango referido a un instrumento con el que se acompaña ese baile, *esta clase de danza* titulada Los Negritos.

24. Todo apunta a que el baile al que se hace alusión corresponde en la música a lo que reconocemos como tango, y en el baile, a los movimientos que tanto sonrojaron a los españoles y que a su vez encontraron tan gracioso y cautivador.

veinticinco. Principió el año de 1853 cantándose en el Gran Teatro de Tacón la “graciosísima y nueva canción andaluza *La Perla de Andalucía*, por la Srta. Domínguez”(1); y también las hermanas Pavía, catalanas ellas, Doña Merced y Doña Luisa, bailaron *El Nuevo Zapateado de Cádiz* (2).

Y se esperaba la llegada de la célebre *Nena*, bolera principal de Sevilla, bailadora de postín:

Sabemos que el empresario y dueño del Gran Teatro ha escrito a la península para el inmediato ajuste de una completa compañía de zarzuelas, en la cual habrá seis parejas de baile y además la célebre Nena, la rival de la Vargas y la Petra Cámara. Esta es una excelente noticia para el público.

(LA PRENSA DE LA HABANA. 11 DE ENERO DE 1853)

Signos no de lo esporádico sino de lo permanente y la mar de acostumbrado en La Habana por el siglo entero, recibiendo cómicos cantantes bailarines y bailarinas de aquende las mares que interpretaban repertorio andaluz según la moda de cada momento.

Ellos eran, ellos y ellas fueron los agentes principales del intercambio, de la ida y de la vuelta, haciendo posible el reconocimiento mutuo, y además eran capaces también de interpretar lo propio del país.

Vean. Comprueben y vean:

25. (1) La crónica nos habla de la Srta. Domínguez; posiblemente se trate de Matilde Domínguez, actriz perteneciente a la compañía de la familia Robreño que diez años antes habían debutado en el Teatro Tacón de La Habana

(2) El nuevo zapateado de Cádiz, nuevo en 1853. Este género, como hemos visto ya en el punto 9.4, se cultivaba en Cuba acompañado del arpa con golpes y canto sobre una amalgama de 6x8 y 3x4, metro utilizado en guajiras, bulerías, peteneras, cantiñas y la madre soleá. En Cádiz y en el flamenco el zapateado se hace sobre el ritmo de tanguillo, curiosa polirritmia de 6/8 y 2/4, métrica que parece querer adoptar el nuevo compás, surgido tras la binarización, resistiéndose a abandonar el 6/8 originario de la contradanza española. Su antecedente quizás deberíamos rastrearlo en México.

(3) El cocoyé: Laureano Fuentes Matons nos remite al origen de este popular tango que viajó durante mucho tiempo integrado en popurrís recorriendo toda Cuba y

EL COCOYÉ (3). Continuamente recibimos cartitas —no sabemos de quién— pidiendo *El Cocoyé* en el Gran Teatro, ese baile de negritos tan favorito del público, a quien tanto gusta, y en el cual tanto lucen las hermanas Pavía (4) y otros. La empresa debe saber que su repetición se verá con gusto.

(LA PRENSA DE LA HABANA. 14 DE ABRIL DE 1853)

parece ser, como veremos más adelante, que también toda España. La primera referencia que da se refiere a una “marcha de carnaval que, en algunas de sus versiones presenta con profusión un figurado musical que después sería llamado cinquillo cubano” (Fuentes M. p. 32). Este cinquillo al que hace referencia don Laureano es el que domina el discurso métrico en géneros como el danzón y el bolero tradicional del oriente cubano. Tenemos entonces que el cocoyé es en su origen un canto y toque carnavalesco y de Santiago de Cuba, donde el sol es más caliente y el carnaval cobra una provocadora intensidad. De Fuentes Matons, que fue también prolífico compositor, se conserva una “Miscelánea de aires cubanos”, uno de cuyos números consiste en un cocoyé. Esta pieza concuerda, según Abelardo Estrada, con el “Popurrí cubano” del autor. A este popurrit, arreglado para banda militar por don Manuel Ubeda, Músico Mayor del Regimiento de la Unión, con la adición de otros estribillos, le dieron el nombre de Cocoyé o Ajiaco Cubano, que tocó por primera vez la música del Regimiento de Isabel II dirigida por Don Julián Reinó en julio de 1849. En las referencias que hemos encontrado del Cocoyé, se le denomina casi siempre como “un cocoyé”, lo que da a entender que durante una época el cocoyé fue casi un género musical, más que una canción. Creemos no obstante que en realidad se trata de un popurrit con tangos que se hizo muy popular por los años cincuenta del XIX. Otra referencia al cocoyé nos lleva al año 1852, cuando “los aires cubanos del rum-boso cocoyé inyectaron nueva vida a la contradanza cubana, revitalizándola con sus cinquillos (Gaceta de La Habana, 16 de marzo de 1852)”. También bajo el nombre de cocoyé encontramos un popurrí de canciones bayamesas (de Bayamo, ciudad del Oriente de Cuba) en la siguiente crónica: “Sabemos que en una de la próximas retretas se tocará por la excelente banda del Regimiento de Isabel II una escogida colección de canciones populares de Bayamo compuestas y arregladas por el distinguido señor D. Julián Reinó. Este joven compositor es conocido por su popular *Cocoyé de Cuba*, tan celebrado que se toca en la isla y se oye siempre con el mayor entusiasmo; y por otras selectas composiciones que han merecido la más envidiable reputación”. También escribió Reinó una “nueva danza que se titula María La O Soguendo, ejecutada con acompañamiento de marimbas, güiros y demás instrumentos que usan en

Y de mientras, en Sevilla, se representaban zarzuelas que tintaron sus músicas con tropicales colores del Caribe:

NUEVA ZARZUELA. Ya está anunciada la representación de la zarzuela en cinco actos titulada *Don Policarpo Tragalón*, escrita en prosa en treinta y cuatro horas, y dedicada al beneficio del actor Lozano por la señorita doña N.S.M., y puesta en música por los señores don José Lubet y don Mariano Courtier. Un amigo nuestro nos habla muy favorablemente de esta producción, asegurándonos abunda en chistes de buen género y situaciones cómicas de excelente efecto, así como que algunos de sus cuadros son una verdadera novedad para este público, puesto que la escena pasa en la isla de Cuba. La introducción y el segundo cuadro del segundo acto, en que la autora recuerda las músicas de algunas canciones y pregones de vendedores de La Habana, y que los señores Lubet y Courtier han intercalado en su composición, son dos cuadros originalísimos. La jerga que pone la autora en boca de los negros, es la verdadera corrupción que los *mandingas*, *carabalís* y *criollos* hacen de nuestra lengua. En el tercer acto recuerda las patéticas canciones y el baile del zapateo de los *guajiros*, o sean campesinos de aquel país (5).

(EL PORVENIR. 27 DE MAYO 1853)

veintiséis. Por aquellos años *El Cocoyé* alcanzó tremenda popularidad y se hizo omnipresente, tanto que cruzó el charco y fue a dar con el mismísimo carnaval sevillano. Lo que son las cosas.

sus bailes la gente de color”. Todo esto parece apuntar el posible origen oriental (Santiago de Cuba, Bayamo) de este famoso cocoyé.

(4) Las hermanas Pavía a las que se refiere el cronista son Francisca y Merced Pavía que, junto a sus otros hermanos Luis y Francisco, eran bailarines en la compañía de José Freixes, con la que viajaron de un lado a otro de la isla en 1853.

(5) Los guajiros son en Cuba los campesinos blancos, la gente de provincias. Su música principal es hoy el punto, bien fijo (tiempo fijo) o libre (tiempo libre) dependiendo del lugar en donde se interprete. El punto suele estar acompañado hoy por guitarras, laúdes, tres y clave, pudiendo variar este formato sensiblemente según la zona. El punto cubano de estos años, acompañado con arpa al más puro estilo llanero venezolano, era una derivación de aquel punto de La Habana que tanto se cantó en España hacia principios del XIX y que dio lugar a lo que hoy conocemos como guajiras flamencas.

Lo hicieron de su repertorio compañías de artistas catalanes con acento andaluz; embajadores, al parecer inspirados, de lo nuestro, con desenvoltura soltura y desparpajo. Digo, catalanes.

TEATRO DE VILLANUEVA. El escogido drama del género andaluz en cuatro actos *Diego Corrientes o el bandido generoso*, cuyo principal papel estará a cargo de Don Joaquín Ruiz.

Enseguida se bailará por 16 individuos el aplaudido y popular baile *El Cocoyé* (1).

■ ■ ■

TEATRO DE VILLANUEVA. ...intermedio de baile: *Las mollaras de Sevilla*, bailadas por todo el cuerpo coreográfico.

Un gracioso terceto titulado *La currilla*, bailado por la Srta. Cuesta y los Sres. Puig y Roca.

Y la graciosa pieza en un acto del género andaluz *Zalagarda y chinchilla o sea Paca La Salada*, desempeñada por las Sras. Muñoz y los Sres. Somodevilla, Villahermosa, Blen, Flores, Pozo, Ruiz y Gerada.

La graciosa tonadilla *Los majos del rumbo* (2), cantada por el Sr. Flores.

El popular y aplaudido baile *El cocoyé*.

(DIARIO DE LA MARINA. 19 Y 20 DE ABRIL DE 1856)

■ ■ ■

26. (1) Estas citas de 1856 referentes al cocoyé, nos lleva a pensar de qué manera pudo escuchar Barbieri la canción que más tarde le inspiró el tanguito de su zarzuela *El Relámpago* a la que hacemos referencia más adelante. La coreografía (16 individuos) es a todas luces sorprendente. Sin embargo nos ayuda a que lo relacionemos con las contradanzas antiguas que se bailaban con numerosas figuras que iban haciendo, por parejas, todos los participantes. Por esto la referencia posiblemente se trate de ocho parejas que realizaban una coreografía determinada, pero a ritmo del tango cocoyé que, con sus cinquillos premonizan lo que poco más tarde conoceremos como danzón.

(2) Bajo el título “Los majos de rumbo” hemos encontrado una tonadilla escénica de Jacinto Valledor (Madrid 1774-1809), maestro del teatro barcelonés que escribió numerosas tonadillas, y seguramente esta sobrevivió en el repertorio de Cuba a los avatares que la tonadilla sufrió en la península hasta su total desaparición a principios del XIX. También hemos encontrado dos zarzuelas con un título parecido: “La maja de rumbo”, de José Palomino (Madrid 1755-Las Palmas 1810) estrenada en 1774, y otra con este mismo título del maestro Emilio Serrano estrenada

DOS FUNCIONES EN REGLA. La compañía de los Sres. Ruiz y Flores prepara dos escogidas funciones para el Teatro del Paraíso:

Un baile andaluz titulado "La sal de Andalucía", en que la Srta. Llorente bailará "La Madrileña", terminando la función con "Los Majos del Rumbo", cantados por la Srta. Lirón y el Sr. Flores.

"El Cocoyé" se repite a petición del público.

(DIARIO DE LA MARINA. 11 DE MAYO DE 1856)



MÁSCARAS. Hoy domingo 21 tendrá lugar el tercero y último baile en los salones del teatro de San Fernando.

La orquesta que asistirá a dicho baile que se compondrá de 40 profesores bajo la dirección del distinguido y acreditado maestro el señor don Silverio López Uría tocará los bailes más escogidos, entre los cuales dará la novedad del nuevo Tango Cucoyé, muy popular en La Habana (3).

(EL PORVENIR. 21 DE FEBRERO DE 1858)

veintisiete. Tal así venían las noticias, con su imagen y sus partituras, suceptibles de ser hechas aquí a la manera de la tierra, cambiando tambores por pianos y guitarras y aún orquestas y coros que cantaban:

EL RELÁMPAGO (1). En el teatro de San Fernando se ha puesto últimamente en escena la zarzuela que lleva este título, la cual, así por ella misma como por su ejecución merece ciertamente que le dediquemos unas palabras...

en 1910. Todo hace pensar que, salvo que exista con este nombre otra obra que desconocemos, la representada en Cuba sea la tonadilla de Jacinto Valledor.

(3) El cocoyé interpretado esta vez por una orquesta de 40 profesores, nada menos. Un año después del estreno de "El Relámpago", ¿podría ser una versión orquestal del tango de Barbieri?. El cronista apunta, como reclamo, que es muy popular en La Habana aunque donde realmente es popular, por lo visto, es en Madrid y Sevilla.

27. (1) Curiosamente el cronista no cita el tango final de esta zarzuela de Barbieri a la que venimos haciendo alusión en los últimos puntos. La partitura original, la hemos consultado en el archivo de la UME, en Madrid, autógrafo de Barbieri. De su puño y letra escribe "Tango", y la letra es la que transcribimos en el punto 31.1. "El Relámpago" es una zarzuela en tres actos, arreglada a la escena española por D.

...Nos parece oportuna la introducción en la zarzuela de los esclavos negros, cuyo coro ha dado ocasión al Sr. Barbieri para manifestar que conoce perfectamente los cantos americanos, cuyo especial carácter sobresale hasta el punto debido en todas las piezas que el coro canta.

(LA ANDALUCÍA. 12 DE ENERO DE 1858)

Y compositores brillantes, de talento y divertidos, que se entretenían inventando tangos.

ES GRACIOSA. La siguiente gacetilla que vemos en un periódico de Madrid:

Baños de *Carratraca*. Uno de nuestros amigos, un joven de buen humor, nos escribe de dicho punto lo siguiente:

“Los baños están animadísimos... Aquí se encuentra de todo lo más notable de España... respecto a la salud. La mayoría son madrileños, y los bañistas están más sóla-mente por distracción.

Varias señoras nos han indicado que padecen... de los nervios ¡Maldita enfermedad!

¡Pero, amigo mío, qué mugeres tan hermosas! Esto es un edén, un delicioso paraíso. Por otra parte las aguas son prodigiosas: figúrate que el otro día entró en el baño una señora que tiene la costumbre de pintarse el rostro, y salió casi negra.

Tenemos novilladas casi todas las tardes, y por la noche grandes conciertos, que dirige Pablo Iradier...

Este joven compositor es un buen pie para un banco (2).

Francisco Camprodón y estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 15 de octubre de 1857. Barbieri escribió con respecto al estreno que a pesar del tenor abucheado por malo, la obra gustó mucho. La escribió en 22 días en el verano de 1857 en La Granja. Que Barbieri era conocedor de los cantos americanos es obvio debido al interés que durante toda su vida mostró por todo tipo de producción musical hispana. Este no es sin embargo su primer tango, ya que hemos encontrado otro en una zarzuela anterior a “El Relámpago” con el título de “Los dos ciegos” a la que haremos referencia más adelante, su estreno fue en 1855, dos años antes del estreno de “El Relámpago”.

(2) Hemos buscado algún dato que nos iluminara la identidad de Pablo Iradier, compositor de la danza “El Neguito” mencionada en la crónica de El Porvenir del 5 de agosto de 1859. Sabemos que era hijo del prolífico compositor vasco de habaneras Sebastián Iradier, famoso en España y en Cuba por sus hermosas melodías. Una de ellas inspiró a Bizet la composición de la habanera de su ópera “Carmen”, basada

Siempre se halla en toda clase de broma. Ahí te remito un *tanguito* que ha compuesto y que no deja de tener gracia, sobre todo para el que le conozca. Adios, etc.

TANGO

Viví con mucho cuidao,
no jugá con la matraca,
que esto da po resultao
los baños de Carratraca.
¡Qué país, qué país, qué país!
¿Qué me habrá pasao
cuando estoy aquí?

Cuando a Carratraca vine
tanta gente me encontré
afectada de los nervios,
que a consolarme empecé.
Si será mi mal, si será mi mal
alguna epidemia
universal.

Pero hay caras tan divinas,
que me olvido de mí mismo,
y al verlos temo se agraven
mis nervios y reumatismo.
Tendría que ver, tendría que ver
venir con un mal
y llevarme tres (3).

(EL PORVENIR, 5 DE AGOSTO DE 1859)

en algunos compases de “El Arreglito” de Sebastián Iradier. Después de rastrear no pocos libros, hemos encontrado entre los Papeles Barbieri una carta escrita por Iradier padre a Barbieri fechada en París el 19 de marzo de 1855 que dice así: “Hace tiempo que supe con satisfacción que mi hijo Pablo estaba empleado en la ópera española y zarzuela del Teatro del Circo, del que dignamente usted dirige; más tarde he sabido que está dado de baja y, deseando saber lo que hay de cierto en este particular y los motivos que ha habido de ello, ...”. Sabemos también que Sebastián Iradier pasaba largas temporadas en Cuba y que su hija estrenó allí muchas de sus ha-

veintiocho. Llegaba el son negro a los teatros y a los salones de baile, incluso a los balnearios y recreos de la culta sociedad (1); llegaba de la mano de músicos y de danzantes hábiles, imitativos al fin, artistas, y en tono de farsa con sus caritas pintás para lograr la simulación prieta (2).

Y, entre tanto, los negros verdad, esclavos pobres malditos marginales y escoria última de la sociedad clasista; se entretenían en las calles con sus danzas libres a pesar de las obstinadas denuncias y condenas con que, no más por divertirse a su modo, la moral reinante de continuo les obsequiaba:

En uno de los principales puntos de la capital, en la calle de Bernaza, entre las del Obispo y Lamparilla, existe todas las noches y todos los días de fiesta una multitud alegre de marineros, soldados y negros (3), que se reúne para adorar alegremente a

baneras con títulos como “La Paloma”, “Las Amonestaciones”, “El Coloso”, “El Miriñaque”, “La Rubia de los lunares”, “El Sol de Sevilla”, entre otras muchas.

(3) No es la primera vez que encontramos coplas de seguidillas aplicadas a un tango. No olvidemos la máxima de “meter por tangos” que, lejos de usarse solamente en el flamenco, resulta ser una práctica muy habitual en muchos lugares, al ser el tango un aire que deja que cualquier tipo de letra con cualquier temática se cante sobre su métrica bamboleanante.

28. (1) La música negra desde muy antiguo se introdujo en los salones estilizada por los blancos. A Andalucía llegaban sones mulatos de América ya en el siglo XVI y XVII, sarabandas, chaconas, paracumbés y un largo etcétera de bailes y danzas que, en llegando a Europa, sufrían un concienzudo proceso de estilización, por ejemplo en la obra de J. S. Bach sosteniendo la estética sonora del Barroco, al basar gran parte de su música en la técnica del bajo ostinato que, en general, proviene de esas lujuriosas danzas de origen afroamericano.

(2) La práctica de pintarse de negro por parte de los actores es muy habitual en el teatro español y cubano de esta época. Sorprende entonces que normalmente se asigne al actor norteamericano de principios de siglo XX Al Johnson la autoría de tal práctica, como figura en gran parte de los tratados sobre el origen de la música popular. Para variar, España y lo español relegado a las últimas páginas de los libros de historia de la música.

(3) Marineros, soldados y negros, que junto a la gente de teatro que vivía de una orilla a otra de las Españas, fueron los verdaderos protagonistas del trasiego musi-

las mujeres alegres que ocupan aquella localidad de ciudadelas y casas pequeñas, ocasionando, como es natural, desmanes y riñas, impidiendo el tránsito y lastimando los oídos de las personas menos susceptibles. Ya es tiempo de que se corte el vuelo a un mal que va tomando proporciones.

■ ■ ■

CON LA MÚSICA A OTRA PARTE. Permiso deben tener los negros que con más frecuencia de lo que la salud pública permitiría se reúnen los domingos a bailar tango en la calle del Blanco y se están todo el santo día tungun que tungun (4), a punto de hacer renegar del oído al del tímpano más impermeable, y de producir jaquecas horribles. Manuela, la más bella y distinguida de las Manuelas, se queja amargamente de que la policía antes de dar permiso para esos tangos en población no consulte a la Academia de Medicina, pues está segura que por unanimidad la sabia corporación pondría su veto, como que es probable que hasta se encontraría que de esos tangos depende el desarrollo de alguna epidemia, quizás la del *rechiflamiento* que está haciendo tantos estragos de algún tiempo a esta parte.

(EL SIGLO. II DE ABRIL Y 6 DE MAYO DE 1863)

veintinueve. Por esta época de los años sesenta, cuando principió el Flamenco a llamarse por su nombre y la metrópoli se preparaba para instaurar su primera república; de mientras, en Cuba, pervivía pujante el comercio de esclavos. Recuerden cómo anunciaban los periódicos su alquiler y su venta y la recompensa por capturar a quienes pretendían lograr su libertad huyendo de los amos:

cal que dura ya quinientos años. Portadores de melodías, giros melódicos, patrones métricos, células rítmicas, ostinatos armónicos, matices tímbricos, macro y microestructuras formales, diversas técnicas instrumentales, elementos coreográficos, pasos y danzas americanos y un larguísimo etcétera de elementos que conformarían gran parte de la música popular de España y América.

(4) *Tungún que tungún*, expresión cuya rítmica curiosamente reproduce el patrón de tango o de habanera, muy a pesar seguramente del autor de tan retrógrada crónica.

29. (1) El oficio de cochero o caletero dio lugar a un tipo muy popular en Cuba de grandes dotes para el canto. No olvidemos el género andaluz que durante una época se hizo muy popular: las calestras (un tipo de seguidillas) que posiblemente fueron cultivadas por los conductores de calesas.

Se alquila un negro pintor de carruajes, cochero, muy humilde y de muy buenas costumbres: en la Calzada real del Cerro, 657 (1).

(EL SIGLO. 19 DE SEPTIEMBRE DE 1862)

ATENCIÓN: NEGROS NEGROS, SE HACEN CARGO PARA SU VENTA. (Sin cobrar nada por alimentos). ASIATICOS, ASIATICOS (2), SE HACEN CARGO CARGO PARA TRASPASARLOS (Sin cobrar nada por alimentos) San Nicolás núm. 52, entre Virtudes y Concordia.

ESCLAVOS PRÓFUGOS. De la Sub-Inspección de Ingenieros, calle de Tacón, se ha fugado una criada negra, llamada Carmen, bajita, natural de Puerto Rico, de 30 a 32 años de edad, habla español e inglés. Se dará una buena gratificación al que la entregue.

(CORREO DE LA HABANA. 29 DE JUNIO DE 1867)

¡NEGROS! ¡NEGROS! Se hacen cargo para su venta trayéndoles a casa, una persona entendida y muy relacionada, bien en venta real, pacto, coartados, emancipados, asiáticos, etc., en el punto más pingües de esta ciudad; también se hace cargo de vender grandes partidas, pues tengo compradores.

ESCLAVOS PRÓFUGOS. Ha fugado la negra Leonor, de nación conga, como de 28 a 30 años, de color achinado, estatura regular, no habla ni entiende bien el castellano, va vestida con un túnico de muselina azul y un chal. El que la entregue en Guanabacoa, calle de San Joaquín núm. 88 o en La Habana, calle de Luz núm. 26, se gratificará generosamente (3).

(EL SIGLO. 14 DE ENERO DE 1863)

(2) Los asiáticos sustituyeron a los negros como esclavos después de la abolición. Muchos son los que, integrados en la sociedad cubana, supieron adaptar sus formas culturales a las nuevas propuestas que con gran fuerza iban creando los cubanos, sobre todo en el terreno de la música.

(3) Aún tuvieron que pasar muchos años, casi que hasta la llegada de la Revolución en 1959, para que la población negra de Cuba adquiriese sus derechos como ciudadanos. Hoy en día la población negra está, como en casi ningún otro lugar,

treinta. No alcanzarían aún su libertad pero sí el poderío de transmitir sus energías danzantes al conjunto de la nación criolla: entre la negritud y la tropical situación del territorio, el hondo y tan persuasivo son del tango africano, transustanciado en danza habanera, irresistible como la llamaban, caliente y la mar de lenta:

EL DÍA DE LA ASUNCIÓN. La vieja villa ha recobrado su esplendor; la animación y vida de sus más bellos tiempos, en el día de su patrona... Media Habana se trasladó a Guanabacoa...

La Sociedad de Recreo abrió sus puertas desde temprano, y a fe que no hizo mal, para dar entrada a los centenares de concurrentes que llenaron sus elegantes salones...

Se bailó en el salón principal, en el corredor y en todas partes se pudo bailar con animación, con entusiasmo y con mucho orden y compostura.

La música era excelente y de primer orden y al compás de sus arrobadoras armonías se deslizaron las horas como un sueño... (1)

...Se bailó con desesperación: la rabia del placer dominaba aquella multitud que le imprimía a la danza ese sello particular suigéneris, africano, que participa de las contorsiones de la culebra (2) y de qué sé yo cuantas cosas...

(EL SIGLO. 17 DE AGOSTO DE 1864)

totalmente integrada. En lo que atañe a la música, la población negra en Cuba siempre disfrutó del lugar más destacado, son los amos absolutos de la práctica musical y danzaria, con ilustres excepciones que no hacen más que confirmar la regla. En cuanto a los blancos que aparecen en la historia y hoy como excelentes músicos cubanos, no debemos olvidar que en su mayoría hacen música de negros, esto es: son, rumba y danzón, con todas sus variantes. Predominio pues de lo negro sobre lo blanco, con un acentuado ingrediente mulato.

30. (1) Por fin hemos llegado a un punto en el que todos participan alegres en el tango, 1864, ¡ya era hora compay!

(2) La culebra: paso de baile, figura que fue muy popular en los bailes de negros en la Cuba del siglo pasado. Fernando Ortiz nos habla del baile de la culebra, haciéndola derivar del culto dahomeyano de la cobra, que sobrevive en Haití donde una serpiente de hierro forjado aparece en todos los altares del vudú.

Mamita, mamita
yen, yen, yen;
que me mata la culebra,

Guanabacoa, Bejucal, Matanzas..., la isla toda y, muy particularmente en Regla, a la vera de la capital, tan adicta a la viciosa virtud de bailar muchísimo:

REGLA: Grandes fiestas para el domingo 18. Después de la procesión tendrá efecto el gran baile anunciado en el teatro y otro de personas de color ambos hasta el día.

(EL SIGLO. 15 DE SEPTIEMBRE DE 1864)

treintauno. La influencia y el contagio eran mayores aún, llegaban más lejos, hasta la metrópoli seguían viniendo oleadas de negro baile.

Así lo vieron, en el Salón del Recreo, de la sevillana calle de Tarifa, en 1862, aquellos dos ilustrados viajeros franceses Charles Davillier y Gustavo Doré; y así lo contaron:

...No tardó en llegar la vez a las danzas, y una joven gaditana de cobriza tez, cabellos crespos y ojos de azabache, como dicen los españoles, bailó el tango americano con extraordinaria gracia. El tango es un baile de negros, que tiene un ritmo muy marcado y fuertemente acentuado. Puede decirse otro tanto de la mayor parte de los sones que tienen igual origen y principalmente de la canción que comienza por estas palabras: ¡Ay qué gusto y qué placer! (1), canción que desde hace algunos años es tan popular como el tango (2).

(DANZAS ESPAÑOLAS, DE GUSTAVO DORÉ Y CHARLES DAVILLIER. EDICIÓN DE LA BIENAL DE FLAMENCO Y LA FUNDACIÓN MACHADO. SEVILLA 1988. PÁG. 81).

yen, yen, yen.
Mírale los ojo
que parece candela;
mírale lo diente
que parece alfilé

(Alejo Carpentier: La música en Cuba, F.C.E., México 1946, p. 292.)

La culebra a la que hace referencia la crónica no es otra que el paso de baile que consiste en un contoneo de arriba a abajo enlazado, imitando el movimiento de una serpiente.

31. (1) El famoso verso mencionado por Davillier “Ay qué gusto y qué placer” se refiere al tango con el que cierra la zarzuela de Francisco Asenjo Barbieri “El Relámpago” que hemos descrito antes (26.1 y 27.1). El número 12 de esta zarzuela es un trío entre Enriqueta, Clara y Jorge, y aparece como tango con la siguiente letra:

treintaidós. Al parecer estaba ya implantada la razón del tango en una y otra orilla de la mar atlántica, y en una y otra parte se desenvolvía el negro son y sus derivaciones.

LICEO. El Sr. Diez lució sus envidiables facultades tanto en el pot-pourri de White (1)

¡Ay qué gusto y que plasé!
¡qué cosa rica!
ver bailar el cocuyé
con la sopimpa

Otra zarzuela de Barbieri escrita por esa época (1859) que contiene un tango es la titulada “Entre mi mujer y el negro”, estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 14 de octubre de 1859. El número 8 es un tango cantado por Benjamín que dice:

Como tengo la cara negra
y no jablo como un señó
ama mía no vió mis ojos
ama mía no me intentió

(2) En 1862, un lustro después, según indica la crónica, este tango de “El Relámpago” pasaba a los cafés cantantes. Notemos que desde el estreno en 1857 hasta 1862, cinco años, el número más popular es precisamente el que cierra esta zarzuela de Barbieri. Esto ocurrirá en otras muchas ocasiones hasta que, ya en el siglo XX, la habanera o el tango serán los números estrella del teatro lírico español. El ejemplo es muy significativo, ya que nos muestra cómo el arte musical español nutrió también el repertorio de los géneros protoflamencos. El proceso de catalización de melodías y otros elementos de origen zarzuelero en algunos cantes flamencos es un trabajo que aun está por hacer y que, si el tiempo lo permite, llevaremos a cabo en próximas fechas.

32. (1) La referencia al Popurrit de White trae a colación al ilustre violinista negro. José White nació en Matanzas en 1836 y murió en París en 1918, y es uno de los más importantes violinistas de su tiempo además de compositor. Se dice que tocaba dieciséis instrumentos sorprendiendo a la sociedad de su tiempo en América y Europa. Viajó por todo el mundo y fue escuchado por Napoleón III e Isabel II. Director del conservatorio de Río de Janeiro y maestro de los hijos del emperador del Brasil Pedro II. Colaboró con el movimiento independentista cubano durante la

como en el tango titulado *El día de Reyes en La Habana*: ambas merecieron muchas celebraciones, teniendo, sobre todo la última, mucho sabor local (2).

■ ■ ■

LA NEGRITA. Se está imprimiendo una danza cuyo título encabeza estas líneas compuesta por Don Juan Valdés y dedicada a la Srta. Doña A.L. Deseamos oirla pronto en los bailes del Calabazar:

(EL SIGLO. 13 DE JULIO DE 1866)

■ ■ ■

FUNCIÓN BENÉFICA. Programa de la que ha de tener efecto en el Teatro de las Ilusiones a beneficio de un honrado padre de familia;

3.º El graciosísimo juguete cómico puramente local *Suelta el perro que es del rancho*, en el que figuran varios tipos, entre ellos una graciosa mulata, una negra bozalona, un isleño, rancheros, chinos, etc. y en que se cantará la canción de aquel título, concluyendo con la nombrada guaracha criolla ¡*Candela que ajuman gato!* (3)

(EL SIGLO. 2 DE SEPTIEMBRE DE 1866)

■ ■ ■

Guerra de los Diez Años, por lo que, en 1875, el gobernador general lo expulsó de la Isla, junto a Ignacio Cervantes, otro de los ilustres morenos de la música cubana del XIX, autor de innumerables danzas habaneras para piano.

(2) El título “Día de Reyes en La Habana” como tango parece caer en la redundancia. Cada vez se aclara más y más el origen del tango que podemos, sin miedo a equivocarnos, situarlo en Cuba como cristalización de elementos dispersos entre los que se encuentra, propiciando la métrica, rítmica y estructura formal, la música que se interpretaba el día de Reyes en La Habana.

(3) La guaracha es un género que desde su nacimiento ha sufrido enormes transformaciones en su estructura musical. Esto es, lo que hace cien años se conocía como guaracha, se parece, musicalmente hablando, bastante poco a las guarachas que desde principios del siglo XIX eran predilectas del público cubano y español. Para Pichardo en 1836 es un baile popular casi desusado, lo que nos indica que hacia 1866 la guaracha vive una resurrección, probablemente ya transformada. Nos encontramos ante otra de las danzas que el tiempo ha ido mudando y han conservado el nombre para indicar, más una intención, probablemente del texto, que unos parámetros musicales determinados. Las guarachas del teatro vernáculo cubano de finales de siglo serán las que proporcionarán a la rumba flamenca los elementos rectores sobre los que ésta desarrollará su discurso sonoro (métrica, rítmica, armonía,

FANTASÍAS. (Extracto de una crítica, estúpida y malvada, de la obra *Canciones Populares de América*, para violoncelo, interpretada en el Liceo por Carlos Werner (4), violoncelista de cámara del Emperador del Brasil).

...Una tarde serena y apacible, la brisa soplaba suavemente, límpido estaba el cielo, magestuoso el mar; una cinta de plata, y a lo lejos del camino se distinguía una caravana: pero ¡ay! a medida que se acercaba la bella ilusión óptica, paralela y triangular se transformaba en una *quisicosa* o *mamarrachada*...

...Las melodías del arpa eólica en alas de Favonio hiere los oídos del vate... al fin llega a las rejas y en vez de arpa eólica se oye un *tango* descomunal; en vez de dorado alcázar se ve un bohío donde se celebra un *guateque*...(5).

(EL SIGLO. 4 DE NOVIEMBRE DE 1866)

melodía y forma), hecho que desmiente la genealogía de la rumba cubana, que se trata de otro género, con algunos elementos en común con la flamenca, pero con enormes diferencias en el plano estrictamente musical.

(4) Carlos Werner fue un violonchelista alemán que jugaría un papel importante en la historia musical cubana, al presentar al pianista cubano Lico Jiménez en el conservatorio de Hamburgo donde pudo completar su formación. Llegó a Cuba en una gira que realizó por todo el país en 1866 hasta que pasó a Brasil como chelista del emperador del Brasil.

(5) En Cuba la palabra *guateque* suele estar, en la actualidad, referido a una reunión de *guajiros* (campesinos de Cuba) donde se canta el punto y se baila el zapateo cubano. Pichardo en su diccionario de 1836 al llegar a la palabra *guateque* nos manda a la palabra *Changüí*, donde leemos: “Bailecito y reuniones de *gentualla*; a estilo de *Cuna*: Reunión de gente de color criolla, o *gentualla* para bailar y muchas veces jugar: casita reducida, pocos músicos, arpa, guitarra, etc., todo en pequeño, nada de etiqueta”. La cita no tiene desperdicio, sobre todo en el hecho de que Pichardo pone a gente de color criolla, que como vimos antes eran los negros nacidos en Cuba, tocando y bailando música generalmente atribuida a los blancos de Cuba. No podemos olvidar que hay una población negra que vive en la ciudad y otra, no menos numerosa que vive en el campo. El ambiente rural proporciona un tipo de música determinado como por ejemplo el punto que se toca en los *guateques* o *changüís*. El *changüí* es hoy el son propio de la provincia de Guantánamo. Le sorprende al cronista, por otra parte, la sustitución de un alcázar por un bohío, a nosotros nos parece la premonición del espíritu del llamado *verismo* que inundaría la ópera italiana de finales de siglo, donde lo cotidiano vino a sustituir a lo legendario, en las obras de Puccini, Mascagni o Leoncavallo.

treintaitrés. Así se caminaba: De la glosa puntual y descriptiva a la consideración ideológica, despectiva y crítica, negativa; molesta al fin por la impertinente frescura de los cuerpos y sus culos moviéndose a compás infernal pero querido y seguido por criaturas negras y criaturas blancas, tan adorables, tan perversas y tan calientes, las unas como las otras. Por eso las denunciaban y las perseguían:

ESCAURIZA. Con sentimiento hemos visto anoche que vuelven a permitirse los *bailes* en *Escauriza*, *bailes* que todos sabemos si merecen o no el nombre de *bailes* (1). Por cierto que una de las danzas que habían de tocarse se anunciaba en el cartel con este nombre: “El candor de María Luisa” (2). ¡Qué burla!

BUENA RAZÓN. Ayer, y luego que leyó nuestra gacetilla sobre los *bailes* de *Escauriza*, nos dijo un amigo ¡Qué hombre, si los mismos *bailes* se dan en Londres y en París y en Madrid! (3) Es esto decir que lo malo debe imitarse y tolerarse siempre que el modelo se tome de una población grande. Entretanto el empresario de *Escauriza* oye

33. (1) Existen, si prestamos atención y logramos imponer la abstracción necesaria, muchos pasos y posturas del baile cubano que residen hoy en algunos bailes festeros de Andalucía, y que se han ido integrando vía café cantante, vía teatro de zarzuela, dentro de la estética del baile flamenco; sobre todo en las bulerías y los tangos.

(2) “El candor de María Luisa” suena ciertamente a rumbita sabrosa, rezuma modos del teatro vernáculo por los cuatro costados. Si al cronista le parece burla, el público de seguro se marchó del lugar con el agradable recuerdo de aquellos números llenos de arte y gracia habanera.

(3) Si se dan en Londres, París y Madrid estos bailes queda demostrada la rotunda influencia del patrón rítmico de tango o de habanera en la música popular del siglo XX en toda Europa, que desde hace siglos no supo resistirse al envite de esa música provocadora, y que sobre sus cimientos rítmicos y métricos se han ido construyendo numerosos géneros de la música popular profesional, sobre todo cristalizados a partir de mediados del siglo XIX y que hoy perviven como propios: marchas militares, danzas binarias y otros muchos matices imprescindibles, que partiendo de África, y vía América, regresan a Europa sufriendo casi siempre un proceso de elocuente estilización. Europa resistiéndose al influjo negroide pero sucumbiendo a su sensual llamada, en forma de música, la más abstracta de las artes.

con calma nuestros tiros y resuelto a no admitir el nombre de *moralizador de las costumbres patrias*, dice con aire satisfecho: "Si buenos azotes me dan buen caballero me iba". Y entre tanto la juventud acude a esos *escandalosos bailes*, y se pervierte y se aficiona a todos los vicios, y todo esto en medio de la población y frente a un paseo decente y frecuentado por la gente principal de La Habana y desde cuyo punto se puede *admirar los horribles movimientos* de aquellas *violetas* que se mueven al compás de una orquesta que no quisieramos ver nunca por allí (4).

(EL SIGLO. 10 Y 12 DE JULIO DE 1866)



BAILECITOS. ...Nosotros no podemos ver con indiferencia esas escuelas de inmoralidad pública, donde unas pobres muchachas van perdiendo insensiblemente el pudor, y donde algunos jóvenes se acostumbran a la vida de amorcillos de mal género, donde olvidan sus estudios, y donde los de peor índole o de menos educación se burlan descaradamente de la Moral, de la Religión y hasta de las Leyes. En esas casas, nos aseguran, se ven con frecuencia jovencitos de 13 y 15 años (5) y no estamos en Guinea para que tengamos necesidad de demostrar los malos ejemplos que a estos imberbes acarrear los malos ejemplos que allí encuentran. Por eso hemos pedido la su-

Porque un toque negro se puede colar en un palacio, siempre y cuando lo realice un blanco, y así ocurrió, durante siglos. Meneos colándose en el "Ballet de Cour" de Luis XIV, o en la fina aristocracia inglesa o austríaca, todos, no se libra ni uno, por mucho que ataquen su cadencia inmoral.

(4) Retratar la danza como despreciable, inmoral y retrógrada parece que delata el carácter conservador del cronista. Mucho debió de llorar el pobre hombre, siendo la danza como era, actividad predilecta de las clases burguesas, de la poderosa aristocracia azucarera y tabaquera de la Cuba de entonces.

(5) La edad de 13 y 15 años que nos proporciona la crónica de El Siglo es muy significativa en cuanto nos muestra la enorme aceptación que entre el sector adolescente de La Habana tenían los bailes que se realizaban en su ciudad. Esta pasión no conoce edad, todos sucumben día a día al provocador envite de tangos y guarachas que pueden aprender en las escuelas de baile. Este odio hacia este tipo de expresión nos suena mucho a los que nos dedicamos a leer el pasado del arte flamenco, donde existe no solo antigitanismo o antipayismo, sino también antiflanquismo o como quiera que se llamen tales aberraciones seudointelectuales.

presión de esas Escuelitas de Baile y por eso denunciarnos que se baila en ellas todas las noches a pesar de la disposición gubernativa que se lo prohíbe.

(EL SIGLO. 2 DE DICIEMBRE DE 1866)



...Entre las cosas que nos llevan hacia atrás tenemos una despreciable, inmoral, retrógrada: la danza. La danza es la yerba que se enreda en nuestros pies y no nos deja andar; es el escalón roto que nos impide subir. Nuestros padres bailaban mucho, es verdad; pero no lo hacían tan desvergonzadamente como lo hacemos nosotros... Cuando el progreso nos haga escribir nuestro examen de conciencia, lloraremos sobre nuestra danza, como lloraba el poeta sobre las ruinas de Palmira; y entonces vano será nuestro arrepentimiento, porque la moral es el sol, y cuando el sol se apague, rodarán despeñados los planetas...

(EL SIGLO. 18 DE DICIEMBRE DE 1866)

treintaicuatro. Tal vez por lo militar sonarían de otra manera tangos y danzas habaneras desposeídas de irresistibles contorsiones pecadoras nefandas sucias de la carne..., y por el brillo de los metales y las fanfarrias castrenses oíanse en las plazas de uno y otro lado de la mar a las bandas de música alternando bizarría de toques patrióticos con aires naturales del país (1), calientes: En Sevilla, la de Cazadores de Chiclana tocó Habaneras en septiembre del 65; y en el 68, la agrupación dirigida por el Sr. Palatín tuvo el gusto de interpretar tangos de las zarzuelas *Pablo y Virginia* (2) y *Cría Cuervos* (3).

34. (1) Las bandas militares siempre han sido eficaces transmisoras del repertorio popular. Ante la poca imaginativa, en la mayoría de los casos, música militar, encontramos un enorme corpus de obras que, después de triunfar entre el pueblo, ya fueran origen popular o culto, pasaban a formar parte de aquellas que las bandas militares interpretaban para el solaz de los ciudadanos. La crónica nos demuestra que dichas bandas también abarcaban el repertorio que nos ocupa.

(2) 1. “Pablo y Virginia”: bajo este título encontramos 4 obras en el grandioso catálogo sobre el Teatro Lírico Español que ha realizado Luis Iglesias de Souza (La Coruña 1991): 1. comedia de música en 3 actos, libreto desconocido, música: P. del Moral, fecha: 1800. Esta primera referencia a esta obra en 3 actos posiblemente inspirara la composición de las que vinieron después. 2. Comedia de música, libreto: desconocido, música: E. Carnicer, sin fecha. La segunda al no tener fecha igno-

ramos si pudo ser la que refiere el cronista. 3. Zarzuela en 1 acto; libreto: Ignacio Virto; música: José Rogel (1829-1901); estreno: Recreo de Verano el 8 de junio de 1862. Cinco años más tarde, el 11 de octubre de 1867, J. Rogel, estrena en el Teatro de Arderius de Madrid, esta vez sobre un libreto de Eusebio Blasco, la zarzuela Pablo y Virginia, ampliada ahora a 2 actos. Lo más probable, y casi seguro, es que el tango interpretado por la banda de Cazadores de Chiclana pertenezca a esta zarzuela de Rogel. Consultando la partitura autógrafa vemos como el último número de la versión en dos actos es efectivamente un tango, y como tal lo señala el autor. Es el número 11 y se canta con la siguiente letra:

Ven vida mía
ven pronto a mis brazos
que yo no vivo ¡ay!
sin tus halagos mil
y en viva danza
y en cándidos lazos
si será mi dicha más deseada
morir por ti

La letra nos describe como viva danza y cándidos lazos un tipo de danza muy similar a lo que poco a poco vamos conociendo como tango. Fue Rogel compositor de más de ochenta obras, entre las que destaca el éxito obtenido por “El joven Telémaco” estrenada en el Teatro de los Bufos Madrileños en 1866, con setenta y dos funciones, o “Vivan las caenas”. Unos versos que Barbieri escribió en diciembre de 1876 como aguinaldos dedicados a los más ilustres compositores de la época, concluye con el dedicado a Rogel que dice:

A Rogel, que es gran Caudillo
de la bufónica escuela,
los vales de un organillo
para que haga otra zarzuela

Por último haremos mención también de la comedia en 3 actos y en verso con el título de “Pablo y Virginia” escrita por el coronel de caballería Rafael Hernández de Alba, obtuvo el premio Flor de Plata en Matanzas en noviembre de 1867 otorgada en el certamen organizado con motivo de los juegos florales en el Liceo de Matanzas. También obtuvo premio, en esta ocasión la Flor de Oro el ilustre compositor español Manuel Fernández Caballero por una de sus zarzuelas. Desconocemos cual al no hacer referencia a ella Fuentes Matons, de donde extraemos la noticia (F.M., p. 272).

Y en La Habana, de mientras, la Música del Apostadero, por el verano de 1867, se entretenía también por tangos, como el de la zarzuela *Una vieja* (4), al parecer muy popular pues se repitió mucho, o aquel que titularon *Una noche en la Florida*, tango.

treintaicinco. Otros territorios conquistaron también aquellas dulces habaneras, tan melosas: los cafés cantantes sevillanos mismamente, en donde se ofrecían representaciones líricas y las grandes voces del “bell canto” se desarrollaban otro sí por esos ecos llegados del Caribe:

(3) “Cria cuervos”: Proverbio en 1 acto, libreto: José Velázquez Sánchez; música: Manuel Rodríguez; estreno: en Sevilla.

(4) “Una vieja”: Zarzuela en 1 acto; libreto: Francisco Camprodón Sanfont; música: Joaquín Gaztambide; estreno: Teatro de la Zarzuela de Madrid el 12 de diciembre de 1860. En esta zarzuela de Gaztambide encontramos de nuevo un tango que canta un personaje que se llama León, cuya letra dice así:

Haré por ponerme triste
para que digan al verme así
chinito te has puesto malo
y yo muy serio diré que sí.
Haré que me canten tangos
de esos melosos de sí señor
de aquellos que al escucharlos
en una cuna mecido voy

Otra vez notamos como el texto del tango es muy descriptivo, aunque en esta ocasión el adjetivo “melosos” y de aire de nana, más nos recuerdan a lo que conocemos como canción habanera. Esto demuestra como en España con el pasar de los años ambos géneros, el tango y la habanera, vendrán a significar lo mismo, confundándose el sentido primero que impone un aroma romántico para la habanera y, en contraste, otro alegre o sarcástico para el tango. En Cuba la acepción habanera se conservará, mientras que el tango caerá totalmente en desuso hasta el punto de que la historia ha ido olvidando que el origen del tango es en Cuba, tal y como queremos demostrar en este libro. La relación de Gaztambide con el tango es también, como ocurre con Barbieri, muy estrecha. Traemos a colación un párrafo extraído de Peña y Goñi: “La verdadera historia de la zarzuela comienza en el momento de la

CAFÉ CANTANTE DE IBERIA. Funciones para hoy sábado 26. A las siete de la noche.—Sinfonía. La preciosa romanza del tercer acto de la zarzuela "Los diamantes de la corona" (1). La graciosa pieza lírica "La reina del Perchel" (2). Concluyendo con la cavatina de "Hernani".

A las nueve en punto.—La pieza en un acto "Me conviene esa muger".—La divertida pieza lírica en un acto "El boticario".—Dando fin con unas bonitas Habaneras.

Nota: Se están ensayando las zarzuelas "Una vieja" y "Las astas del toro".

(LA ANDALUCÍA. 26 DE OCTUBRE DE 1867)



TEATRO LOPE DE RUEDA. A beneficio del primer barítono don Miguel González. El beneficiado cantará a la guitarra una preciosa habanera y la linda jota titulada *La Sarambana* (3).

(EL PORVENIR. 5 DE FEBRERO DE 1869)

treintaiséis. Teatros. Teatros y Cafés Teatros de Sevilla. Escenarios de La Habana: cómicos, danzantes, músicos, las compañías iban y venían por la mar trayendo y llevando argumentos, instrumentos, melodías, tipos, de to con tal de entretener al respetable:

afirmación de la brillante trinidad formada por Gaztambide, Arrieta y Barbieri. Gaztambide (Tudela 1822), el más realista de los tres maestros, el más sensual, pidió la energía al ritmo y al apasionamiento melódico, el medio más seguro para llegar al efecto, y lo consiguió, a despecho del desaliño y de la vulgaridad que su sistema había de atraer necesariamente con frecuencia (Antonio Peña y Goñi: *España, desde la ópera a la zarzuela*, Madrid 1967, p. 153).

35. (1) "Los diamantes de la corona": Zarzuela en 3 actos; libreto: Francisco Camprodón Sanfont; música: Francisco Asenjo Barbieri; estreno: Teatro del Circo de Madrid, el 15 de septiembre de 1854. La romanza que nos indica la crónica del café cantante se refiere probablemente al "romance" del tercer acto de esta obra.

(2) "La reina del Perchel": Juguete en 1 acto; libreto y música: Francisco de Asís Altamira; estreno: 1856.

(3) La movilidad del repertorio entre La Habana, Sevilla, Cádiz y Madrid era muy fluida, compartían un tipo de música lírica que se aposentó como caldo de cultivo de gran parte de los géneros flamencos, que por entonces iban poco a poco cristalizando, tomando forma, un proceso que se basó en el aflamencamiento de seguidillas y tangos, jaleos y malagueñas, guajiras, rondeñas y fandangos.

TEATRO DE VILLANUEVA.

Programa:

1.º Sinfonía, por la Banda de Bomberos.

3.º Bonito baile andaluz por la Srta. Marieta Vilá.

5.º Gran Popurrí de canciones del país por la citada Banda de Bomberos (1).

6.º *La boda de Plancha Jutía con Canuto Raspadura* (2) graciosísimo juguete de tipos cubanos que tanta aceptación ha tenido siempre en esta ciudad con parte de baile congo y zapateo cubano (3).

(CORREO DE LA HABANA. 8 DE SEPTIEMBRE DE 1867)

Arrasaba entonces en la capital de la pacífica Antilla un tipo de nuevo teatro: el *teatro bufo* que subvertía valores y utilizaba modos, gestos, comportamientos negros, mulatos, chinos, campesinos; jerga de la calle y cantos, sobre to guarachas, guarachas por un tubo, y bailes y tangos:

BUFOS ANOCHE. Tuvo efecto en *Variedades* la función décima quinta. La concurrencia era numerosísima. Se puso en escena, primero: *Funeral y danza*, que dio que reir.

En seguida se cantó la guaracha *El negro bueno* que, como siempre, agradó mucho a pesar de que García no estaba bien de voz.

Luego nos dieron *Miseria y Compañía*, juguete que causa mucha risa.

36. (1) *El Gran Popurrí de canciones del país*, posiblemente incluyera, como venía ocurriendo con otros popurrits, algunos tangos, según el modelo al que antes hemos hecho referencia bajo el nombre genérico de cocoyé.

(2) “*La boda de Pancha Jutía con Canuto Raspadura*”: estrenada en 1847, veinte años antes de la referencia del Correo de La Habana, tuvo una gran repercusión entre el público habanero. Su autor era José Crespo Borbón, más conocido por su nombre artístico de Creto Gangá, quien instala el espíritu satírico del negrito en el teatro cubano, creando a su vez la figura del gallego como contrapunto al negrito. José Crespo nació en el Ferrol en el año 1811. Vino a Cuba con diez años y supo introducirse en el mundo del teatro hasta que consiguió una fama merecida, sobre todo con su personaje Creto Gangá. Compuso muchas obras hasta su muerte totalmente pobre en La Habana en el año 1871.

(3) *El baile congo* interpretado en este juguete posiblemente fuese algún tipo de tango. Mientras que el *zapateo cubano* era interpretado, no al ritmo del tanguillo con el que lo bailan los flamencos, sino sobre la amalgama 6/8 + 3/4 correspondiente a la métrica del punto guajiro.

A continuación se cantó la guaracha *Los cocineros*. Estaba anunciada *La candelita*, pero hubo que hacer esa sustitución, porque la candelita, digo, la señorita Camps. tenía un *catarro hiperbólico*.

Y por último, reapareció la segunda parte de *Los negros catedráticos* (4), la cual lleva por título *El Bautizo*...

(EL PAÍS. 1 DE JULIO DE 1868).



(¿Se han fijado en los apellidos de las niñas: Vilá y Camps ellas, catalanas...).

BUFOS HABANEROS (5). BENEFICIO. En la noche del sábado 4 del actual tiene efecto en *Variedades* la función de gracia de los jóvenes Fernández (Don Francisco) y Cruz (Don Luis) conocidos ya muy popularmente por el *Catedrático* y el *Congo*.

(4) 1. “Los negros catedráticos”: Zarzuela en 1 acto; libreto: desconocido; música: Manuel Fernández Caballero, fecha: 1878, diez años después de la obra a la que se refiere la crónica habanera. Sabemos por Peña y Goñi que Fernández Caballero (Murcia, 1835) se embarcó en 1864 hacia Cuba como director de una compañía de zarzuela que actuó en La Habana y Matanzas, y residió después siete años en esta población, donde dio lecciones de canto, piano, violín, armonía y composición. Volvió a Madrid en 1871 y continuó sus trabajos de composición. Esto significa que Caballero, que tantos tangos y habaneras incluyó en sus zarzuelas, trajo de Cuba el título de su obra “Los negros catedráticos”, escrita 7 años después de su regreso (1878) y quién sabe si también algunas melodías o números enteros. La obra cubana a la que hace referencia la crónica de *El País* de 1868 no la hemos encontrado en ninguna de las fuentes consultadas.

(5) Aprovechando la mención a los bufos habaneros, hacemos un alto para referirnos a una iniciativa que tuvo lugar en Madrid: Los bufos madrileños. Por esos mismos años en que los bufos triunfaban en La Habana, la capital de España aplaudía a los llamados bufos madrileños que actuaban en el teatro de *Variedades* sito en la calle de la Magdalena, calle que une las plazas de Tirso de Molina y Antón Martín, en Lavapiés. Teatro que llevaba curiosamente el mismo nombre que en La Habana: *Variedades*. Los bufos madrileños, a pesar de su corta aparición en la escena (1865-1870), causaron furor en el Madrid de entonces, como muestra este párrafo extraído del folleto titulado: *Confidencias de Arderius, Historia de un bufo, referida por don Antonio San Martín*, Madrid 1870: “Los revendedores de localidades hacían su agosto. El teatro estaba lleno de bote en bote; la gente se amontonaba en

Táitica, señó Aniceto, ha parodiado el *Dominó Azul* (6) y le ha puesto por nombre *La Chacleta*, ofreciéndola en su función de gracia para recreamiento de la juventud amable.

Además se pone en escena esa noche la primera y segunda parte de los *Negros catedráticos*, se canta la guaracha titulada *La Tea*, parodia de una romanza de la zarzuela *Marina* (7), y por último se va a bailar el Zapateo Cubano, el verídico zapateo (8).

(EL PAÍS, 2 DE JULIO DE 1868)



todas las localidades y la impaciencia era inmensa. Las representaciones de *El joven Telémaco* de Rogel se sucedían unas a otras sin interrupción, y la gente acudía al teatro de Variedades, sintiendo que el local fuese pequeño y renegando cuando habían concluido las localidades. Los acomodadores se frotaban las manos de gusto y estrenaban capas de paño y sombreros de picador. Los empresarios de los teatros se sonreían con lástima al hablar de mí. Los actores que no formaban parte de mi compañía me calificaban de necio, de ambicioso, de visionario y aun de otras cosas peores. Algunos me compadecían (eran los menos). Afortunadamente el tiempo se encargó de vengarme. El dios Éxito coronó mi empresa; y hoy en todos los teatros de Madrid, desde el humilde café cantante hasta el aristocrático... (excusamos de nombrarlo), hay una tendencia tan marcada hacia el género grotesco que trasciendo a cien leguas de distancia". El tema de los bufos tiene mucho interés en cuanto aportó una renovada y actualizada visión del humor musical, tan cultivada en España desde el siglo XVI y venida a menos con la llegada de los Borbones. La presentación en Madrid vino a recuperar una forma de hacer teatro, que si bien podía seguir la construcción formal de la ópera cómica parisina, se nutrió profundamente de material musical importado de Cuba, como era el tango y otras danzas tenidas entonces por inmorales que atentaban a las buenas costumbres.

(6) "El dominó azul": Zarzuela en 3 actos; libreto: Francisco Camprodón; música: Emilio Arrieta; estreno: Teatro del Circo de Madrid, el 9 de febrero de 1853. La parodia a la que se refiere la crónica habanera de 1868, con el sobrenombre de *La Chancleta*, quizá fuese un tango, debido a la posibilidad de "meter por tangos" cualquier melodía.

(7) "Marina": Ópera en 3 actos de estrenada en 1871; ¡cómo, 3 años después de ser parodiada en La Habana!, ¡no puede ser! La crónica se refiere a la primera versión de esta zarzuela, escrita en 2 actos que se estrenó en el Teatro del Circo de Madrid en 1855.

(8) ¿Por qué el verídico zapateo cubano? siempre me he preguntado por qué en casi toda hispanoamérica se zapatea y en España el zapateado es propio exclusivamente del

TEATRO DE TACÓN. ..."Canción guaracha" parodia del tango final de "Marina" que lleva por título *La Tea*.

(EL PAÍS. 5 DE JULIO DE 1868)

Ciertamente una pieza en moda por entonces, tanto que era con insistencia demandada por el público, incluso cuando sus intérpretes no estaban en condiciones de poder hacerlo y ni por esas los acérrimos se resignaban a la imposibilidad de escuchar su copla favorita:

UN RASGO. Y sucedió anoche en el Gran Teatro que se presentaron tres bufos a cantar la guaracha *La Tea* parodia de cierta pieza de la zarzuela *Marina*, y cuando concluyó aquella, el pueblo soberano solicitó su repetición de un modo que debió alarmar a los dueños del coliseo, pues eran tantos los golpes y los trancazos que parecía el momento de venir a tierra el edificio. En vano se dijo que un bufo estaba malo porque uno gritó:

¡Aunque así sea!...

(EL SIGLO. 19 DE SEPTIEMBRE DE 1868)

Y aunque así, fue, digo si fue, la cantaron los bufos que quedaban sanos; y es que por aquellos tiempos eran mucho los bufos en La Habana, no paraban:

BUFOS CARICATOS. TEATRO DE LAS ILUSIONES. "De la tribuna al tango", juguete catedrático.

TEATRO VILLANUEVA. Melopea y Rumba. Bufos caricatos.

Los Bufos Caricatos pusieron además la piececita *catedrática De la tribuna al tango*, que ha sido siempre muy celebrada y que termina con el baile del *congo* modificado por la joven Barbarita con aceptación general.

(EL PAÍS. 2, 3 Y 8 DE SEPTIEMBRE DE 1868)

BENEFICIO EN PERSPECTIVA. Lo es el del joven Cañete que trabaja en la compañía de Bufos Caricatos que funciona en el Teatro de Villanueva. Habrá bailes, tangos, canciones, guarachas, piezas nuevas, entre ellas *Una escuela de baile* y *La fiesta del mayoral*, de nuestro amigo Zafra, y otras cosas que diremos después.

(EL PAÍS. 13 DE OCTUBRE DE 1868)

(Quien desee adquirir más conocimiento de este divertido género dramático debe consultar la obra de Rine Leal –autoridad fetén en la materia– *Teatro Bufo. Siglo XIX. Antología. 2 Tomos*. Editorial Arte y Literatura. La Habana, 1975) (9).

treintaisiete. Por los inmediatos setenta continuó vivo, pujante, el tráfico, no ya de esclavos, que por cierto: se seguían vendiendo y comprando todavía, sino de artistas con sus acciones creaciones representaciones y adaptaciones de tangos y habaneras, en teatros, de invierno y de verano, por mor de zarzuelas, y en cafés cantantes y en salas de baile y de concierto, o en las mismas calles cuando sonaban metales y tambores de las bandas de música (1).

En Sevilla. En Sevilla y en Cádiz miren qué formidable secuencia de tangos, miren:

baile flamenco. A pesar de su frecuente aparición en las fuentes literarias de los siglos XVI y XVII, citado continuamente en el teatro del Siglo de Oro, parece ser que pasó a América y cayó en desuso hasta la eclosión decimonónica del flamenco. ¿Cuánto habrá de *vuelta* en los zapateados flamencos? Cuestión esta bastante interesante, que por poco investigada no creemos conveniente ahondar más en ella por ahora.

(9) El repertorio de guarachas y demás géneros dispersos en el teatro bufo cubano, sin duda sirvió de rico abono a los espectáculos cómico-líricos que se pusieron tan de moda en los años sesenta en Madrid. El estudio comparado de la zarzuela española con respecto a Cuba en particular y a hispanoamérica en general está pendiente, ya que si es interesante estudiar como se integra el repertorio lírico en el flamenco, lo es casi más cómo el género popular se introduce en el teatro lírico. ¿Será el teatro lírico el conducto a través del cual viaja lo popular americano para introducirse en el flamenco?, al convivir tantos años estos géneros con los protoflamencos de mediados del XIX, no es arriesgado afirmar que muchos de los elementos rectores de la armonía y rítmica flamenca, fueron extraídos de la música lírica española durante ese trasiego de melodías antillanas, andaluzas, castizas o catalanas.

37. (1) Uno de los transmisores más eficaces de sonos antillanos en la península fueron los ciegos que vendían los pliegos de cordel para cantar por el Punto de La Habana y por el Tango Americano, cantando por las calles de las ciudades españolas durante muchos años, y propagando un repertorio que más tarde se vendría a incluir en obras de autor, inspiradas en la sabrosa cadencia de aquellos aires indianos. Ellos también contribuyeron a elevar la densidad de tráfico musical entre Europa y América.

– Banda del Regimiento de Albuera. Tango de *Una Vieja*.

(EL PORVENIR. 2 DE AGOSTO DE 1872).

– Banda del Regimiento de la Constitución. Tango de *Tiró el diablo la manta* (2).

(LA ANDALUCÍA. 8 DE AGOSTO DE 1872).

– Banda del regimiento de Asturias. Tango obligado de saxofones por el músico mayor.

(LA ANDALUCÍA. 5 DE SEPTIEMBRE DE 1872).



GRAN CAFÉ EUROPEO. Concierto de piano y bandurria. Esta noche y mañana se tocarán las siguientes piezas: ...Tanda de preciosas habaneras... y la tan aplaudida Malagueña. Antonio González, bandurria. Tomás Gómez, piano (3).

(EL PORVENIR. 15 DE AGOSTO DE 1871)



(2) “Tiró el diablo de la manta”: Zarzuela en 1 acto; libreto y música: Francisco de Asís Lafita y Blanco; estreno: Teatro Variedades de Sevilla el 25 de mayo de 1872. La partitura no figura en los catálogos consultados, sin embargo la crónica sí nos habla del tango que interpreta la banda del Regimiento de la Constitución, adaptado claro está del original para orquesta, y tan sólo 3 meses después del estreno, lo que viene a demostrar una vez más como el tango, número casi siempre reservado para cerrar las zarzuelas y demás obras líricas, era también el número que más aceptación tenía por parte del público.

(3) Con respecto a la aquí referida tanda de habaneras comentaremos 5 puntos: 1. La habanera, como género musical, ya ha adquirido nombre propio separada del apellido “danza” que siempre la acompañaba; 2. En España es igualmente reconocida como tal: pieza vocal o instrumental que se sostiene métrica y rítmicamente sobre el llamado ritmo de tango o patrón de habanera; 3. El adjetivo de preciosas nos indica cómo la habanera es reconocida como una versión romántica del tango, que se diferencia en que, en éste sus cadencias son más acentuadas y los textos tienen un carácter más lúdico y menos romántico que aquellas. 4. El hecho de tratarse de una tanda nos muestra la popularidad de la que gozaba este repertorio por entonces en Andalucía, hasta el punto de recopilarlas en una tanda que, al llevar el mismo compás permite enlazarlas unas con otras, como ocurre con una tanda de tangos flamencos o de bulerías; 5. El piano y la bandurria con que han de ser interpretadas nos muestran en qué medida han cambiado los hábitos instrumentales en el siglo XX español, abandonando la bandurria y el piano en la interpretación de géneros andaluces, limitado, por la estética sonora del flamenco, a la guitarra y a las palmas.

Las dos noches que ha cantado en el Gran Teatro de Cádiz, nuestra compatriota la señora Volpini (4), ha obtenido un verdadero triunfo... A petición del público cantó las clásicas malagueñas y el tango de los "Dos Ciegos" (5), provocando una verdadera ovación.

(LA ANDALUCÍA. 4 DE JUNIO DE 1873)



(4) Apreciará el lector cómo era la actividad musical por entonces (1873) cuando la Volpini triunfaba en los escenarios gaditanos con tangos cubanos ya adoptados por el gusto de aquende el mar, años en que ni por asombro los tangos entraban en el repertorio de los primeros flamencos. Antonio Mairena y Ricardo Molina sin duda exageraron al otorgar una clara estirpe gitana a los tangos flamencos (*Mundo y formas del Cante Flamenco*, Granada-Sevilla 1979, p. 228).

(5) "Los dos ciegos": Entremés en 1 acto; libreto: L. de Olona; música: Francisco Asenjo Barbieri; estreno: 25 de octubre de 1855. ¡¡Eureka!! hasta ahora creíamos que el primer tango impreso en la música lírica española era el de la zarzuela "El Relámpago" de Barbieri de 1857, ahora vemos que no, que dos años antes, en 1855, escribe también Barbieri un tango en su zarzuela "Los dos ciegos". Con el número 4 encontramos en la partitura autógrafa de Barbieri conservada en el archivo de la SGAE un 6/8 con una clara cadencia rítmica de tango la siguiente letra cantada a dúo por Jeremías y Roberto:

Un neguito y una nega
se pusieron a jugá
él hasiendose el travieso
y ella la disimulá
déjame Panchiquito guachi
no te me acerquer más
no me jagas cosquiyas, ea!
que me voy a enfadá.
Guachindanguito* brincando viene
guachindanguito brincando va
Jesús qué negro tan remono
Jesús qué bramas tan güenas da.

El texto de "Los dos ciegos" resulta muy interesante por lo descriptivo del ambiente de la zarzuela española de mediados de siglo y su contacto constante con el Nuevo Mundo. Llegados a este punto debemos apuntar que nuevas referencias

*Pichardo en su diccionario nos da como Guachinango la siguiente acepción: "Suelen llamarse así las personas oriundas de Méjico y de todo el territorio de Nueva-España. Metafóricamente la persona astuta, zalamera o liсонjera con interés".

Cada noche que se pone en escena en el teatro Eslava la bonita zarzuela "C. de L." arrancan nuevos y merecidos aplausos los artistas que la desempeñan, tanto por los muchos equívocos en que abunda la obra, como por su agradable música y por la esmerada ejecución que obtiene. El precioso tango "La mar" fue repetido, accediendo a los deseos del numeroso público que asistió anteanoche a la representación. Algunas situaciones en el "Mambrú" también fueron bastante aplaudidas.

■ ■ ■

...La zarzuelita "C. de L." alcanzó el mismo éxito que en las noches anteriores, y no queremos decir nada del tango "la mar" porque lo es efectivamente (6).

(LA ANDALUCÍA. 1 Y 7 DE AGOSTO DE 1874)

■ ■ ■

traen el tango a la zarzuela tres años antes de la fecha hasta el momento establecida por "Los dos ciegos" de Barbieri de 1855. Seis años antes, en 1849, se estrena la zarzuela "La boda del cafetal" con libreto de Antonio García Gutiérrez y música de Silverio López Uría, cuyo número 5 se titula "El nuevo tango americano", partitura que no hemos podido encontrar en ningún catálogo de los existentes, por desgracia, sin embargo un anuncio de prensa así nos lo hace saber. La vida te da sorpresas y quien pretenda historiar la música española, que se prepare para sorpresas de toda índole.

(6) "C de L": Zarzuela en 1 acto; libreto: Salvador María Granés; música: Manuel Nieto; estreno: Teatro del Circo de Madrid el 10 de septiembre de 1871. El popular Tango "La mar" aparece en la partitura original como "tiempo de habanera" y con el nº 3. En otra copia manuscrita aparece como "aire de habanera" y con la siguiente letra:

Desde el grato momento en que vi a usted
 todo mi pensamiento le consagré
 fue usted el único sueño de mi pasión
 ya no quiso otro dueño mi corazón;
 allá en Valencia por la mañana
 cuando iba al baño con mi tartana
 todo en usted me hacía pensar
 el grao, las cabañas, el cielo, la mar.
 La mar, la mar...

En este caso observamos cómo lo que para el público es tango, para el compositor es tiempo o aire de habanera, lo que demuestra el intercambio genérico que se

BENEFICIO. Para la señorita Soler di Franco, en el Teatro Circo del Duque. Además de cantar la zarzuela "Catalina" (7) hizo también la habanera "Lola" y a petición del público cantó el popular tango de "C. de L." llamado "La Mar".

(EL PORVENIR. 19 DE AGOSTO DE 1876)

treintaiocho. La mar de tangos, la mar de veces se enseñaban gozosos divertidos voluptuosos calientes los tangos, teatrales, firmes, puntuales, fijos, en los repertorios de las piezas líricas, zarzuelas a to meter y otras representaciones dramáticas, bufas o no pero notables, evidentes hasta levantar polvareda de polémica en la propia isla natural (1), sí, en Cuba:

...Valga la franqueza, el *tango congo* (2) no merece que se le exhiba en el escenario de un teatro, porque es demasiado salvaje.

producía ya desde aquellos primeros años. El ambiente romántico que rodeaba la habanera, en contraste con el carácter sensual del tango, se confundía en el teatro lírico español, como ocurriría más tarde en el flamenco, por ejemplo, con las malagueñas y las tarantas grabadas por Antonio Chacón.

(7) "Catalina": Zarzuela en 3 actos; libreto: L. de Olona; música: Joaquín Gaztambide; estreno: Teatro del Circo de Madrid el 23 de octubre de 1854.

38. (1) Las colonias ultramarinas de España siempre sirvieron como campo de pruebas idóneo para experimentar cantos de lasciva prosapia y bailes de provocadora cadencia. Desde los primeros años de la conquista del Nuevo Mundo regresaban a Europa sonos y pasos de baile que, según los comentarios que nos han legado los poetas del Siglo de Oro, escandalizaban siempre a su regreso y, aunque perseguidos por la inquisitoria justicia, no lograban sus "víctimas" escapar al poderoso influjo de aquel meneo loco que les incitaba al pecado. En cuanto a la música, como ella no entiende de sonoridades eróticas, los elementos musicales de aquel pecaminoso baile se iban introduciendo en lo más exquisito y refinado de los bailes cortesanos. Pronto la "invasión" musical mulata copó los resortes sobre los que se asentaba, preferentemente, la música popular de casi todo el planeta. Hoy bailan por tangos en sus múltiples variantes (propiciadas por las numerosas transformaciones rítmicas que admite el patrón de habanera) culturas más o menos occidentalizadas de África y Asia y, por supuesto, de América. También ha llegado a las islas esparcidas por los océanos. Y los extraterrestres, en el caso de que quisieran comunicarse musicalmente con nosotros, seguro lo harían a ritmo de tango, el son al que todos bailamos.

(2) "Tango congo": se conoce bajo este nombre generalmente un tango cuyo con-

¿Por ventura los templos de Talía se han creado para hacer gala de nuestras costumbres anticivilizadas, trayendo a la memoria del público los tiempos de la barbarie? No, otra es y debe ser la misión del teatro.

■ ■ ■

POLÉMICA. En Cienfuegos sostienen una los señores Don Domingo Devesa y Don Honorato Cueto. El primero cree que deben desterrarse esas danzas donde hay reminiscencias del tango africano. El segundo afirma, en párrafos elocuentes y correctos, que es imposible romper con las costumbres y los hábitos arraigados en un país desde tiempo inmemorial. Censúrese a los bailadores, dice este último, cuando ofendan a la moral, pero déjese en paz a la sabrosa danza criolla, pegada a Cuba como la concha a la ostra (3).

(EL TRIUNFO, 30 DE JULIO Y 3 DE AGOSTO DE 1878)

tenido tiene reminiscencias en el lamento de un africano separado a la fuerza de su lugar de origen y llevado a trabajar a una tierra desconocida y por un dueño también desconocido. La letra del siguiente tango “El pobe neguito” es bastante explicativa:

Pobe neguito que triste está
trabaja mucho y no gana ná
pobe neguito que triste está.
Su mismo amo le está a robá.

El paralelismo con ciertos cantos flamencos en cuanto al lamento se acentúa con el deje andaluz que tiene la melodía original de este tango. Parece ser no obstante que, en el tango congo al que se hace referencia en la crónica de El Triunfo el elemento salvaje no concuerda demasiado con el carácter de lamento que nos proporciona “El pobe neguito”. Los negros congos son muy numerosos en Cuba y su participación en la práctica musical es a su vez enorme, no es extraño entonces que un tipo de tango se denomine congo por esta razón, seguramente desarrollaron un estilo propio de interpretar el tango que si en un principio adquirió el nombre de tango congo por ser interpretado por ellos, más tarde fue adquiriendo el carácter de lamento al que nos hemos referido. Esta forma fue, ya en el siglo XX, denominada Afro, género muy cultivado por las orquestas soneras de los años cuarenta y cincuenta. Ejemplo contundente es el de la Banda Gigante de sonero mayor de Cuba, Beny Moré:

En el tiempo la colonia
tiempo de Senseribó
tiempo en que los negros congos
repiqueteaban tambor

treintainueve. Ofender o no ofender a la moral (¿a qué moral?) esa es la cuestión. O lo de siempre: De un lado la represión y del otro las ganas, el miedo sujetándose al imperio de la ley y el deseo empujando a compás las curvas de la carne viva, espléndidos los cuerpos en su danza continua, aún más continua por el último tercio del siglo cuando se instauró el *danzón* en la consciencia y voluntad de los bailadores:

(3) Nos encontramos en el año 1878, parece ser, tras la lectura de la polémica suscitada en Cienfuegos, que el cronista siente ya como suya la cadencia del tango, de esa sabrosa danza criolla que, una vez debidamente estilizada, campaba a sus anchas por toda la Isla e incluso tenía gran aceptación en la Metrópoli. Hemos llegado a un punto en el que la población blanca de Cuba se siente irremediabilmente atraída por el sabroso son del tango y la habanera y los siente como parte de su cultura, en un momento clave del afianzamiento de la cultura nacional, cuando toda América era independiente de España excepto Cuba y Puerto Rico. La aceptación de estas danzas por parte de la sociedad cubana tenía mucho que ver con este sentimiento nacional que día a día iba creciendo hasta el desenlace bélico que ocurrirá poco más tarde. Hay que tener en cuenta que tras la independencia de Cuba en 1898 aquellos géneros de carácter hispano, de claro antecedente metropolitano sufrieron cierto grado de indiferencia en favor de aquellos de antecedente africano que, en cierta manera y sólo en apariencia, contienen elementos de carácter nacional más acordes con la conciencia colectiva de entonces: el son y la rumba.

39. La musicología cubana ha coincidido desde siempre en que el primer *danzón* de la historia es aquel escrito por Miguel Faílde en 1879 titulado “Las alturas de Simpson” nombre de una barriada de Matanzas. Osvaldo Castillo en su biografía de Faílde nos dice que “desde 1878 se tocaban danzones que debieron bailarse, para esa fecha, ya en forma de parejas enlazadas y sueltas y conservándose, por algún tiempo, las formas de cuadros por grupos sirviéndose de arcos engalanados llevados en las manos. Incluso debió haberse repetido varias veces cada parte de modo de dar tiempo a la comparsa que para el baile se formaba” (*Miguel Faílde, creador musical del danzón*, La Habana, 1964). Los bailes tenían que ser ensayados y dirigidos por un bastonero, por lo que pronto se convirtieron en bailes ejecutados por grupos de aficionados que se preparaban para representarlos. El baile del *danzón* sufrió una evolución natural al necesitar ampliarse, esto es, de la forma binaria (A-B-A-B), al modelo de rondó con equis número de partes (A-B-A-C-A-D-A-E-A), dedicando cada parte nueva a un instrumento de la orquesta, ya fuera el violín, la

SOBRE EL BAILE. Al escribir nuestra gacetilla sobre proyectadas reformas en la danza cubana*, quedáronse en el tintero dos observaciones que no carecen de oportunidad.

Es la primera, que la danza gana mucho en que se baile siempre muy rápida, como ahora se usa. De este modo se asemeja más en posiciones y ademanes al vals francés alemán, que es el baile universal del mundo culto; y se presta lo menos posible a aquellos contoneos que Teodoro Guerrero en son de alabanza tituló, con pésimo gusto, *culebreos*. Muy poéticos, voluptuosos y tropicales parecerán a nuestro compatriota; mas a nosotros lo que nos parece es, que al describirlas llegaba Teodoro a bailar unas *habaneras* en Capellanes, y no de presenciar un baile decente en la capital de Cuba.

La segunda observación va por vía de alerta a los autores del plan de mejorar nuestra danza:

Pues señor; en cierta ciudad no muy lejana acostumbran los negrófilos a romper sus bailes con uno de complicadas figuras, o sea danzas muy pausadas y saladitas, que entre ellos se conocen por *danzones*.

La juventud blanca del pueblo, con un gusto eminentemente cursi, ha adoptado los *danzones*, quitándoles las figuras, que era lo único bueno que tenían, y dejándoles en cambio el voluptuoso y pausado culebreo, que con la más pequeña dosis de mala intención se presta a cuanto pueda concebir la tropical imaginación del buen Teodoro.

Empiezan ya a rebelarse las personas sensatas del pueblo, y pronto quedará desterrada esa maligna invención, que sobre ser única en la buena sociedad del mundo entero, no sirve sino de pernicioso estímulo a nervios impresionables de suyo. Pero —aquí viene el alerta— algunos chicos del susodicho pueblo, al alumbrar ya el próximo fracaso, han ideado venir a aclimatar los *danzones* en La Habana, para seguir explotando aquí las ocasiones que brindan; y lo primero que han hecho es dar la música a orquestas y pianistas, especialmente, al popular Marín, para que estos mismos, quizá inconscientes, vayan sembrando la mala semilla, y quede al fin admitido el africano baile en la buena sociedad habanera.

¡Diabólica ocurrencia! Pero se llevan un chasco sus autores. Juventud decente y cul-

[*] Se refiere a una gacetilla breve publicada días atrás dando cuenta de las intenciones moralizantes, por mor del baile, de un grupo de jóvenes habaneros.

flauta o el clarinete. La orquesta de Miguel Failde fue fundada en 1871 por los hermanos Eduardo (clarinete), Cándido (trombón) y Miguel (cornetín). Eran hijos de un trombonista gallego y de Justa Pérez, una parda libre, natural de Matanzas. (Argeliers León: *Del canto y el tiempo*, La Habana, 1974). Uno de los elementos fundamentales que otorgan personalidad propia al danzón es el “cinquillo”, figura rítmica a la que nos hemos referido antes al hablar del cocoyé. Sin embargo la gran sorpresa está aun por venir. Paciencia lector.

ta, ¡guerra al *danzón*! Y vosotros, mimado Marín y demás cofrades, cuidado con tocar eso en los círculos elegantes, porque peligran la fama y los cheques.

(EL TRIUNFO. 17 DE DICIEMBRE DE 1878)

cuarenta. Manifiestamente clara la nota del papel periódico en sus intenciones compulsivas represivas atribuladas guerreras intenciones de cruzada contra el mal del *culebreo* africano.

Avisaban mensaje de chantaje al músico Marín para que no ereccionara o ereccionase en demasía las verdes pingas de los ricos habaneros en sus salones bailando vals, así separaditos, rectos y rígidos, sin nada de meneo, que el meneo es cosa de negros, cosa de pecado, de perversión y perdición y todo, todo lo malo, todo lo más peor de las castas inferiores, oscuras y lascivas...

¡Ojú qué hermoso!

cuarentaiuno. Se escribieron perrerías a costa del *danzón*, tremenda calentura; se escribían condenas exhabruptos ataques maldiciones y descripciones... preciosas, tal como ésta que ahora viene, manque fuese concebida como sermón conminatorio, concluyente anatema o espada de fuego para combatir al galopante furor de la lujuria:

Una afición enloquecedora por el baile cunde en ciertas épocas del año, como una epidemia de satarisis, en el seno de la sociedad cubana. Por todos los ámbitos de la sociedad resuena el penetrante alarido del cornetín, reclamando al macho y a la hembra para la fiesta hipócritamente lúbrica. Desde el modesto estrado hasta el amplio salón de la más encopetada sociedad pública, acuden todos confundidos y delirantes a remedar sin pudor ni decoro escenas sáficas de alcoba, bautizados con los nombres de danza, *danzón* y *yambú* (1). Músicos y compositores –por lo regular de la raza de

40. El triunfo del sexo ante la represión. En la sabrosa Cuba no hace mal, porque sus gentes suelen estar totalmente liberadas y han asumido la sexualidad como una de las mejores actividades humanas. “En Cuba habita la diosa del amor”, como se dice en una habanera de Torrevieja. En España, y en Europa, el tabú y la libertad sexual, dos extremos que hacen mella en un batallón de reprimidos que suelen liberar con violencia su insana sexualidad.

41. (1) Sorprende la aparición del término *yambú* en este párrafo de Céspedes sobre la prostitución en Cuba. Es el *yambú* hoy un tipo de rumba diferenciado de los

color— rotulan con el dicharacho más expresivo recogido de la calle o del tugurio, sus abigarradas composiciones, cuyo ritmo son la expresión musical imitativa de escenas pornográficas, que los timbales fingen como redobles de deseos, que el ríspido sonsonete del guayo (2), como titilaciones que exacerbaban en su competencia estruendosa y disonante, parecen imitar las ansias, las súplicas y los esfuerzos del que lucha ardorosamente por la posesión amorosa.

Al son de esa música alborotosa y lasciva, que flagela con sus brascas agudezas la sensibilidad más adormecida, provocando una reacción de espasmo lúbrico, muévense las parejas con voluptuosa indolencia.

El cuerpo de una mujer —quizá honrada y virtuosa— se enlaza confiada al del mancebo bailador. Parecen dos estatuas fundidas al calor de la lujuria. Él siente sobre su pecho la dulce presión del alto relieve del seno ondulante y a veces hasta la turgencia de los pezones eréctiles de la bailadora, y ella en su mejilla acalorada por el deseo, el vaho de la respiración entrecortada del varón.

otros dos aún vigentes: el guaguancó y la columbia. Forman los tres el complejo genérico de la rumba, música cantada, tocada y bailada en los solares cercanos a los puertos de La Habana y Matanzas. El Yambú es una forma de rumba lenta donde los bailadores frecuentemente reflejan actitudes propias de la vejez y tratan de evidenciar dificultad, torpeza e impedimentos en sus pasos de baile. En el guaguancó hay un elemento diferenciador que no encontramos en el yambú, es el llamado *vacunao*: “El baile alcanza su clímax en el momento en que el hombre hace, sin dejar de bailar, un gesto rápido con la mano, con la pierna o mediante un golpe pélvico que simboliza el acto posesivo. El papel principal de la bailadora es el de esquivar por todos los medios coreográficos posibles a su pareja cubriéndose la parte pélvica cruzando los brazos o con la mano, la falda o mediante un giro simulando una huida realizada con las caderas. El baile concluye con algún gesto del hombre que evidencie la posesión de la mujer o bien con la demostración por parte de ella, ante los espectadores, de la incapacidad del bailador para poseerla”. (Olavo Alén: “Complejo de la Rumba”, en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, en prensa.)

(2) Guayo según Pichardo: “Sinónimo de rallo. Úsase todavía en Tierradentro la tabla cuadrilonga sembrada de piedrecillas silíceas o asperón, en que se raya la yuca”. Según la descripción parece ser que la referencia es a un instrumento con una función parecida al actual güiro, que raspado con un palo marca una clave continua en el plano agudo, sostenida por los tambores. Elemento fundamental en la estética sonora de las Antillas.

Ambos giran, se adelantan y retroceden graciosamente proyectando en un mismo plano, cortado tan sólo por la arrugada falda, las caderas y los muslos que se rozan fuertemente, siguiendo las ondulaciones y las peripecias del baile. Ella siempre flexible, arqueando provocativamente el talle, se desliza, al parecer, serena, fingiendo candor en la lubricidad. Él atormentando su virilidad exaltada, pretende aparecer correcto bailarín; ajustando sus afeminadas actitudes a los desordenados compases de la música...(3).

(TOMADO DEL LIBRO *LA PROSTITUCIÓN EN LA HABANA*, DE BENJAMÍN DE CÉSPEDES)

cuarentaidós. Soñé reinar en la gloria
 De las danzas memoriales,
 Las que recuerda la historia
 Y las que están en pañales;
 Los ecos de la memoria
 Y los nuevos manantiales.
 Gira que gira la noria
 Acarreando caudales
 Por la historia y por la gloria:
 La memoria de una
 noria
 Acarreando caudales
 Del estanque a las acequias
 De los huertos principales.

El baile: la vida
 El baile es el fuego.
 El baile es la luz,
 La pasión y el juego.

(3) En general la descripción de Céspedes coincide casi literalmente con lo que es el baile de la rumba en las cercanías del puerto de La Habana. En géneros como el yambú (al que nos referimos antes) o el guaguancó aparecen los movimientos aquí descritos y toda la descripción recuerda a este característico baile portuario, paradigma de la danza profana de la población africana de Cuba.

42. El proceso de evolución de las danzas y los bailes es muy similar al de la música. Día tras día, años y siglos de continuas transformaciones. Los pasos de baile de

cuarentaitrés. Vaya con Don Benjamín, qué descripción más febril, más lujuriosamente apasionada, aunque le perturbase y tal vez masturbase la fantasía de sus recuerdos tan gráficos, punzantes, turgentes los pezones eréctiles de la bailadora.

Y es que la mojigatería de estos caballeros en la Isla de Cuba debía ser el colmo de la sinrazón y el sinsentido, y sufrirían muchísimo en las calles y en el teatro y en los salones, en todas partes sufriendo una barbaridad, teniendo que soportar las ondulantes provocaciones de los danzantes, el ruido de las disonantes músicas, las voces, el estruendo infernal de nuevo, el hedor negro del tango, otra vez los tangos; y llegó un momento en que ni siquiera en Matanzas los querían, vamos quien no los quisiese y le molestaban y entonces iba y escribía en los periódicos reclamando su extinción, sí, erradicarlos de la población, los tangos, los primitivos tangos de reunión.

NO MÁS TANGOS. En otros tiempos no se permitía salir por las calles a los *cabildos* sino el *día de Reyes* para que la gente de color, particularmente *la de nación*^{*}, tuviera ese día de huelga y expansión que dedicaba al recuerdo de su país y de sus costumbres y a *pedir el aguinaldo*, que todo el mundo se hacía el deber de ofrecerle y que solía producir una muy respetable suma a cada *cabildo*.

[*] Los nacidos en África.

Movidos de este interés, también los *criollos* formaron sus *cabildos* y salieron a recorrer las calles, como los de nación bailando el tango y pidiendo su aguinaldo (1).

Pero esto, como decimos, sólo era un día al año, el *de Reyes*.

El traje de cotín azul, que les cubría todo el cuerpo, con sólo dos agujeros para po-

un lado a otro del planeta. Que me gusta este pasito, pues me lo quedo y lo meto por bulerías. Es desde ese momento, justo cuando algún inspirado bailador introduce el nuevo paso en un baile, cuando se integra en la estética propia del estilo de baile que interprete el artista. Intentar ver reminiscencias arcaicas, es hacer arqueología musical y danzaria, es una labor complicada si no existe un método que la avale. El proceso de nutrición que dio lugar al baile flamenco, no es un problema de la arqueología, es un problema de mentalidad, la forma y manera con la se acometa una investigación.

43. (1) Los aguinaldos, sobre todo en Hispanoamérica, forman un género musical. Por lo que aquí leemos en Cuba, hacia 1883, el tango era probablemente la música que acompañaba los aguinaldos.

der ver; los cascabeles y campanillas a la cintura, con otras zarandajas que de ella se colgaban y el manojito de *escoba amarga* en la mano, todo lo cual ha venido a ser después distintivo de los *ñáñigos* (2), era lo que distinguía al *diablito* criollo del de nación.

Mas después se consintió también que los cabildos saliesen los días de Pascua y últimamente en todas las fiestas públicas se les permite salir con todo el estruendoso aparato de sus tambores, cencerros, fotutos, campanillas, cascabeles, etc., con que pasan todo el día por las calles, retirándose tranquilamente para sus casas a la puesta del sol, sin más novedad que la del cansancio de sus cuerpos.

Y dicho queda que a la par de los cabildos de *nación* salen también los de los *criollos* (3); pero éstos pocas veces se retiran a sus hogares sin haber turbado la tranquilidad e interrumpido la diversión con alguna reyerta, ya con los de nación, ya entre ellos mismos, resultando, casi siempre, muertos y heridos, que hacen memorables sus salidas.

En el día ya no se necesita que sea fiesta, *ni de Reyes, ni Pascua*, ni que haya suceso alguno extraordinario para que al son del tambor y de los desentonados y desaforados gritos de una turba multicolor, salgan por la calle los que pretendiendo por una parte seguir el impulso de la civilización y que establecen sociedades, cátedras, tribunas y academias, que justifican civilizadoras tendencias, por otra, y con los trajes de la culta Europa en sus modas más recientes, jadeantes, siguen a paso forzado el tamboril, haciendo patente todo lo que aún les falta que andar para llegar al término de la cultura y la civilización que ha de concederles la dignidad, el prestigio, la estimación y consideraciones que nacen de la *educación* y en las que para nada hay que tomar en cuenta el *accidente* del color.

Si ya existen sociedades de recreo; si como *hijos del país* o sean *criollos*, participan del gusto por los bailes de buena sociedad o de gran tono; si en este particular no hay quien pueda negarles la elegancia, la finura, el buen trato y delicadas maneras que les

(2) Sobre los *Ñáñigos* y los *Diablitos* ya hemos hecho algún comentario en 12.9, sólo añadir que hoy en día esta secta, también conocida como *Abakuá*, está integrada también por blancos, y están obligados a seguir unas leyes de comportamiento muy estrictas.

(3) Poco a poco el negro va tomando parte en la diversión del cubano, el blanco no podrá ya prescindir de su baile y su compás, para siempre. No obstante la protesta del cronista está dirigida a las fiestas de la población africana. Es extraño que no haga mención de las facultades musicales de los negros, ya que, como hemos dicho anteriormente, los negros copaban casi en su integridad la profesión de músico. Haciendo música para los blancos, se entiende.

acompaña, ¿hasta cuando en contraste con tan recomendables condiciones, nos darán el inculto espectáculo de los *cabildos*, de las *rumbas* (4) y de los *tangos* por las calles?

La gente de nación, como antes hemos dicho, tiene en esto un goce particular por el recuerdo que les trae de sus costumbres de otros tiempos y del país en que nacieron.

Pero al criollo ¿qué le recuerdan los tangos? Nada, absolutamente nada, y si algo pudiera recordarles, lo repetimos, es lo que le falta de andar para llegar a la civilización de que blasonan.

Todas estas reflexiones se nos han ocurrido al haber visto en la noche del martes al frente mismo de la sociedad "La Unión", calle de Contreras, esquina a la de América, donde hace pocos años y con motivo de su primer aniversario, tan bellos alardes se hicieron de cultura en dicha sociedad, un *tango* que después de escandalizar más y mejor con sus tambores y sus cantos, se disolvió como de costumbre, es decir, a cuchilladas.

Desearíamos, pues, que los tales *tangos*, que son un verdadero padrón de ignominia para la gente criolla de color, desaparecieran para siempre, y que a estos sustituyeran los bailes, las reuniones y las tertulias en los salones de las sociedades que tienen establecidas para su recreo.

Que los padres de familia que llevan sus hijas a estas sociedades, jamás les permitieran salir a la calle en los *tangos*, donde si bien lucen sus vistosos trages que pueden lucir de mejor manera en los salones de la sociedad, también van haciendo ostentación de costumbres que tanto distan de la verdadera civilización y que indudablemente las degradan a los ojos de los extranjeros que nos visitan y a quienes en vano nos esforzamos en hacerles comprender que la gente de color en Cuba se halla a la altura de la civilización que recomienda para aspirar al goce de los derechos que le pertenecen.

El ruido del tambor de los *tangos* habla mucho más alto en su contra, que nuestra voz en los discursos que más de una vez hemos pronunciado en su favor.

(EL LUNES. 20 DE AGOSTO DE 1883)

(4) *Rumbas: Lo que cuarenta años atrás eran tangos, y un siglo y medio antes fueron fandangos, ahora son rumbas.*

44. *Disfrutando, eso, disfrutando de los aires binarios, contraste liberador a los compases de subdivisión ternaria que dominan en el flamenco. Los tangos se convierten en jaleos binarios, y ea, ya tenemos un nuevo palo flamenco. Palo del que se desprenderán muchos más.*

cuarentaicuatro.

Cuando me llegue la hora
 Quisiera dirme bailando
 Cambiar el son de las luces
 A compás y disfrutando.
 (Por tangos)

cuarentaicinco. RUMBA. Baile y cante de gentualla. Paseo alegre.

(ESTEBAN PICHARDO; OB. CIT.)

45. En Cuba, bajo el nombre genérico de “rumba”, se denomina en esencia un conglomerado de elementos dispersos que han cristalizado en los distintos procesos de fusión que acontecen principalmente a mediados del siglo XIX, precisamente con el advenimiento de una conciencia nacional en la isla, propiciada en parte por la abolición de la esclavitud en el año 1886. La rumba, como fiesta y género musical interpretado por los tocadores y cantadores, se realiza fundamentalmente dentro del ambiente familiar que proporcionan los llamados solares de las ciudades, así como en los puntos habituales de reunión de los barrios suburbanos. El carácter profano que domina la celebración de “rumbas” en las zonas portuarias, en contraposición con el sentido religioso de gran parte de las actividades musicales que se daban entre esclavos y libertos de origen africano en la Cuba del XIX, propició a su vez que no sólo los afrocubanos de una determinada etnia participasen en las reuniones rumberas, sino que se facilitó la fusión de diferentes etnias y en consecuencia la mezcla de diferentes elementos rituales y profanos dispersos. Esta fusión es la que facilitó entonces la gestación de un tipo de fiesta cada vez más popular en los ambientes urbanos que fue conocida bajo el nombre de rumba. En cuanto a la estructura musical de la rumba, como ocurre en cante flamenco con el llamado tercio de salida o de preparación del cante, el canto de las rumbas está casi siempre precedido de un fragmento melódico eminentemente melismático (cantado sobre alguna glosolalia vocal: lalala, o lerelelelé) y que recibe el nombre de diana. Por fin tras esta sección en la que suele intervenir solamente el cantador viene lo que se conoce en terminología rumbera por “romper la rumba”. Por otra parte el género precedente de lo que conocemos como rumba flamenca es en realidad la guaracha que se interpretaba en el teatro vernáculo habanero a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Esta guaracha pasó a España en manos de diferentes intérpretes del teatro musical español que iba a hacer las Américas y a su regreso se integra en los espectáculos de variedades que abundaban por entonces en las diferentes capitales españolas.

cuarentaiséis. Nada de nada de tangos en población, por las calles libres y borrachos de ritmo los de nación y los criollos, negros y mulatos, mulatas y negras, rebujaos dichosamente al son de sus tambores bajo la divina protección de Siete Rayos.

¡Qué escándalo!

¡Qué ignominia para la civilización!

¡Qué bajeza!

cuarentaisiete. Suelen los humanos meter la pata, decir tonterías, banalidades y simplezas, pamplinas y además cometen tropelía cuando avasallan en nombre de una verdad que consideran absoluta

cualquiera

que sea la verdad

cualquiera que sea la razón o el nombre

que le den a lo

absoluto.

cuarentaiocho. Para sanar los males nada mejor que la diversión gozosa. Y en verdad ellos debieron de ser gente la mar de cachonda, divertidos gozosos y artistas de Cádiz que se bautismaron como “Las Viejas Ricas” y no veas la que formaron con sus tangos, sus célebres tangos.

La rumba se encuentra bajo el radio de acción de los tangos, esto significa que muchos de los elementos rectores de la rumba flamenca provienen de los tangos y a pesar de existir elementos claramente diferenciadores, en muchas ocasiones los tangos se rumbean, así como una rumba se puede “tangear”.

46. El poder del tango se extiende como una epidemia y conquista todos los tambores del mundo, poco a poco todo el planeta bailará por tangos, desde Argelia hasta Benin, de Japón a San Fernando, nadie escapa al poder del tango, cristalización métrica de los ideales de una sociedad industrial y en constante comunicación, el siglo XX, la explosión de las ideas, todas por tangos, como un Esperanto rítmico al servicio del entendimiento entre culturas separadas cultural y geográficamente.

47. Usanza muy flamencológica, o mejor flamencólica, como dicen los flamencos.

48. Comparsas gaditanas para el carnaval. Derroche de creatividad al servicio de los vecinos de la ciudad trimilenaria, música cubana destilada y estilizada que llega a los carnavales de Cádiz, “La Habana chica”. Comparsas que, como las “Viejas Ricas”,

Su presentación en Sevilla fue por la primavera de 1885:

Además del escogido cuerpo de bailes y la compañía de declamación que de continuo actúa en el Salón de Variedades últimamente ha contratado la empresa a la comparsa titulada "Las Viejas Ricas de Cádiz" cuya gracia en los trages sólo puede compararse con el chispeante gracejo de las coplas que cantan.

Su primera presentación en escena fue saludada por una salva de aplausos por lo característico de los tipos y la bien ideada caricatura que cada uno representa.

La propiedad de los instrumentos con que se acompañan sus canciones, compuestos de almejas, cañas, latas, tarros y demás adminículos de esta especie dan verdadera originalidad al espectáculo siendo causa continua de la hilaridad del público.

TEATRO VARIEDADES. La comparsa, actualmente contratada, que se titula "Las Viejas Ricas de Cádiz", obtiene diariamente gran cosecha de aplausos, hasta el punto que tiene que repetir sus trabajos cuatro o cinco veces cada noche.

(EL TRIBUNO. 24 DE MAYO Y 6 DE JUNIO DE 1885)

ofrecían sus tangos al público de los años ochenta del siglo XIX. Una letra atribuida a esta comparsa, cantada hacia 1884 ilustra perfectamente el tipo y la música:

Ramonatcho nos hizo a todas el sombrero
por ser el que trabaja y adorna con más esmero
los guantes los hizo Juan Reyes
su color lirio me admira
los zapatitos La Rosa
los vestiditos La Palmira
las bandas las ha escrito Ponce
que pintando lienzos es el primero
y la platería de strugo
compramos nuestro aderezo
las coplas son de nosotras
y el tanguito de La Habana
nosotras somos de Cádiz
y se las cantamos a nuestras paisanas

(Marcos Zilberman Morales: *Las Viejas Ricas, Actas del I. Seminario sobre el Carnaval "Ciudad de Cádiz"*, Septiembre 1983, Fundación Gaditana del Carnaval, Cádiz, 1986)

cuarentainueve. Y no eran únicamente las viejas acaudaladas con sus tangos chistosísimos, también eran, seguían siendo los otros tangos en los escenarios por mor de zarzuelas y de to:

TEATRO DEL DUQUE. En el intermedio del primero al segundo acto cantará la beneficiada "La Habanera de España" (1) escrita espresamente por el maestro Don Manuel Nieto para la Srta. Martí.

(LA ANDALUCÍA. 22 DE JULIO DE 1880)

■
■

En la noche del jueves tuvimos el gusto de asistir al bonito teatro del Centro... En los juguetillos y tangos es muy aplaudido el conocido por *Chorlito*.

(LA IZQUIERDA LIBERAL. 2 DE SEPTIEMBRE DE 1883)

■
■

49. (1) *Habanera de España, la habanera fue de España hasta 1898, ya que Cuba era territorio español. No obstante hagamos unas breves reflexiones en torno a los tangos y habaneras de nuestros músicos más ilustres. Muchas son las obras de compositores españoles que utilizaron la patrón habanera o el tango como ritmo base para sus discursos sonoros. Quizás lo que más nos llama la atención es el hecho de que en aquellas obras escritas antes de 1898, los compositores incluyen piezas dedicadas a Cuba o inspiradas en Cuba dentro de obras expresamente dedicadas a España. Comencemos con Manuel de Falla, quien en 1906 compone una obra titulada "Cubana" integrándola como segunda de las "Cuatro piezas españolas para piano". Así mismo encontramos como en el "Homenaje a Debussy" Falla escribió una cita de un tema extraído de la habanera que Debussy escribió para piano bajo el título "Soiré dans Granade", estampa del compositor francés inspirada en una postal que le envió desde Granada el mismo Falla. Isaac Albéniz escribió también inspirado por el ritmo del tango y la habanera que en sus años mozos pudo escuchar en los lugares más distantes y recónditos, al coincidir su vida con los años de explosión de estos géneros criollos. Al igual que Falla, Albéniz titula "Cuba" la séptima de las ocho piezas que conforman la "Suite Española" para piano. Albéniz también escribió dos tangos, el primero dentro de sus "Spanish national songs" op. 164 del año 1889, y el segundo en "España: seis hojas de Album" op. 165 del año 1890. Otro compositor, enorme figura del nacionalismo musical español, Enrique Granados, escribió una obra, póstuma en su repertorio, titulada "El tango de los ojos verdes". Otro compositor catalán con una reconocida vena cubana es Xavier Montsalvatge, quién ha escrito numerosas obras inspiradas en la isla caribeña. La lista sería inter-*

TEATRO CERVANTES. La señora Romero de Segovia en la noche del lunes cantó unos preciosos tanguitos que tuvo que repetir dos veces a petición de los concurrentes.

(EL TRIBUNO. 28 DE MAYO DE 1885)



UNA FIESTA ANDALUZA. En el campo, en un soto magnífico donde el gusto esquisito de su dueño ha sabido combinar los primores del arte con la obra de la naturaleza, de modo tal que todo resulta natural y todo artístico y estético, se ha celebrado la espléndida fiesta propia del país, andaluza neta, con que nuestro estimadísimo don Enrique de la Cuadra ha querido este año solemnizar el día de su santo.

A las nueve aproximadamente llegó el diputado posibilista don Tomás de la Calzada, con quien el Sr. Cuadra tuvo la fineza de hacer que la orquesta que amenizaba la fiesta, entonase a su llegada el himno patriótico de Riego. Poco después la fiesta comenzaba llegando pronto su esplendor a lo indecible como bien fácilmente puede imaginarse, figurándose un bosque de vegetación exuberante y frondosísima, artísticamente iluminado, en una noche hermosa, de esas templadas y serenas que sólo un país meridional conoce, y congregadas en un punto de él, hermosas mujeres resplandecientes de belleza que, ya acompañadas a la guitarra, ya al compás de una orquesta, bailaban nuestra tradicional sevillana, en cuyas mudanzas airosoísimas lucen la gracia y el donaire proverbiales en las hijas de esta hermosa tierra de María Santísima, ya a coro entonan muy graciosos tangos, que nacidos en tierra americana, aquí han tomado carta de naturaleza.

(EL CRONISTA. 18 DE JULIO DE 1886)



Merece especial mención la señorita María Castro que en su papel de Barbi, en el cuadro sexto cantó con sumo gusto y en medio de atronadores aplausos malagueñas y tangos (2).



minable si quisiéramos ofrecer todos los tangos y habaneras presentes en la música popular y culta española (para profundizar en este tema consultar: Faustino Núñez y María Teresa Linares: *La música entre España y Cuba*, Madrid, Fundación Autor 1998).

(2) Comienza la época de las tangueras. El tango campa ya a sus anchas por España y cada día es más popular y son más los compositores que se inspiran en el son antillano para escribir su música. A partir de entonces podemos hablar ya del tango español, del tango andaluz y del tango de Granada, por todas partes surgen tangos

TEATRO ESCLAVA. Un incidente desagradable disgustó a la mayor parte del público: se empeñaron algunos espectadores en que la señorita Castro había de cantar por tercera vez los tangos, y como ésta no apareció de nuevo en la escena tan pronto como pedían, algunos dieron gritos y silbidos.

(EL TRIBUNO. 24 DE JUNIO Y 5 DE JULIO DE 1887)

■ ■ ■

EN CASA DE GALLITO. La casa de este célebre matador de toros, uno de los mejores maestros en la suerte que constituye la fiesta nacional por excelencia, se vio anoche invadida por sus numerosos amigos de esta ciudad, a los que había invitado para solemnizar el bautizo de su quinto hijo.

...Bailando jaleo, seguidillas, tangos alguna que otra vez, y cantando seguidillas, malagueñas y cuanto vino en antojos, se pasaron volando las mejores horas (3).

(EL CRONISTA. 30 DE ABRIL DE 1888)

■ ■ ■

La señorita Díaz cantó y bailó, con gran estilo (en la zarzuela *Cádiz*) (4) el bonito tango del acto segundo, que a pesar de haberse repetido cuatro veces todavía supo a poco...

(EL PROGRESO. 1 DE MARZO DE 1888)

■ ■ ■

y tanguillos, pasodobles y chotis, todos moviéndose al son que marca el patrón de habanera. El aflamencamiento de estos sonos tardará un poco aún, deberemos esperar a que algún inspirado cantaor o cantaora meta por tangos los jaleos y asunto resuelto. Las diferentes modalidades surgirán por doquier, se les atribuirá un pasado lejanísimo y de excelsa nobleza. Qué no hombre, que no; puro aire cubano marcando el ritmo de las caderas de una mulata, o acaso le parece al lector poco excelsa la nobleza de una cubana o de un cubano.

(3) Ejemplo de cómo la gente de posibles no dudaban en introducir el tango en sus fiestas privadas. El tango era maravilla, y al ritmo de aquellos sonos todas las penas de diluían, todo era alegría de estar vivos, y viva también la madre que te parió, tango.

(4) “Cádiz”: Episodio nacional en dos actos y 13 números; libreto: Javier de Burgos, música: Federico Chueca y Joaquín Valverde, estreno: Teatro Apolo, Madrid el 20 de Noviembre de 1886. Por aquel entonces, al no existir ningún tipo de aparato que reprodujera música, los aficionados no tenían otra opción que pedir una y otra vez que se repitiera el número favorito, y en este caso, cómo no, el tango. En esta zarzuela encontramos dos tangos en el segundo acto. Uno titulado

TEATRO SAN FERNANDO. También figuran en el programa de la función de esta noche los populares cantos andaluces "El Salerito" y el tango "¡Ay, Don José!" por la Sra. Lamadrid de Sánchez de León.

(EL PROGRESO. 12 DE MAYO DE 1888)



"tango flamenco" y otro "danza de los negritos". Sorpréndase el lector con lo que ahora le voy a contar. El primero, el tango flamenco, nada tiene que ver con lo que conocemos como tango flamenco, aunque sí podemos apreciar cierto deje andaluz en el trazado armónico, así como en la melodía. Sin embargo lo más sorprendente es la letra escrita por Javier de Burgos y que Chueca y Valverde ponen en música:

Con las bombas que tiran
los fanfarrones
se hacen las gaditanas
tirabuzones
tirabuzones encañonaos
que llevan todas en el peinao

Famosa letra muy usada en el flamenco para ser interpretada por alegrías, atribuida por una parte al gaditano Romero el Tito, creador de las Romeras, y perteneciente al repertorio de cantaores como Pericón de Cádiz o Pepe de la Matrona. Curioso hallazgo, en 6x8, por tangos, llamados flamencos sin parecido a los actuales, ejemplo de cómo muchos cantes pueden tener su origen en cantos zarzueleros.

El segundo tango de la obra de Chueca y Valverde "Cádiz" es la "Danza de los negritos" del segundo acto con la advertencia de "Aire de tango", esta vez en 2x4 y que comienza diciendo:

¿Quieren escucharnos un tanguito muy salao
que hace muy poquito que se ha inventao?
Era una pobe nega que de un banquito se enamoró
siempre que le arrullaba, lo acariciaba, con mucho amor...
¡Ay que tanguito más bonito!
¡Ay quién fuera ese banquito
pa que le negrita ¡Chichí! me mimase así!

Esta obra está repleta de guiños flamencos y cubanos que describen perfectamente el ambiente de Cádiz, como ciudad cuya música se forjó en los barcos que partían y regresaban sin cesar.

TEATRO ESLAVA. "Los lobos Marinos" (5) y "Toros de puntas" (6) que fueron las obras representadas anoche, alcanzaron un desempeño aceptable, recibiendo grandes aplausos, en la segunda de ellas, la Sra. Ciudad, que cantó y bailó con mucha gracia, el tango "Sangá, sangá".

(EL PROGRESO. 4 DE SEPTIEMBRE DE 1888).



TEATRO SAN FERNANDO. (Se presenta la zarzuela "El gorro frigio" (7). Actúa la tiple cómica Srta. Tomás). El público la escuchó con gusto, aplaudiendo bastante y haciéndola repetir el tango que dijo con mucha gracia.

(EL PROGRESO. 26 DE ENERO DE 1889).

(5) 1. "Los lobos marinos": Zarzuela en 2 actos; libreto: Miguel Ramos Carrión y Vital Aza y Buylla; música: Ruperto Chapí; estreno: Teatro Apolo el 17 de mayo de 1887. El número 11 de esta zarzuela Bambalina canta un tango con la siguiente letra:

No temas esposa mía
el mar será tu recreo
que tiene mi hermosa nave
muchísimo balanceo

(6) "Toros de punta": Alcalada en 1 acto; libreto: Eduardo Jackson Cortés, José Jakson Veyan; música: Isidoro Hernández; estreno: Teatro Eslava el 5 de octubre de 1885. Consultando la partitura autógrafa de esta obra hemos encontrado dos números con un claro aire de tango. El número 2 cantado por Pilar que dice:

Yo estoy muy malita
y no es aprensión
cuando yo lo digo
si lo sabré yo

Con el número 4 Pilar, Silvestre y el coro cantan otro tanguito con esta letra:

Yo mamita de mi alma
quiero casarme con un torero
que no sea de a caballo
ranga, ranga, ni banderillero

Este "ranga, ranga" corresponde al *sanga, sanga* al que hace mención la crónica de El Progreso.

(7) "El gorro frigio": Sainete en 1 acto; libreto: Félix Limendux Gallego; música: Manuel Nieto; estreno: Teatro Eslava, el 17 de octubre de 1888. El quinto MPO

cincuenta. Entre disputas condenas y desprecios, y a la par alabado por la afición suya, numerosa y creciente, multirracial en Cuba, el tango continuaba en vida por sus calles y teatros, por las voces las coplas los cuerpos y los bailes, siempre los bailes:

ESPECTÁCULOS PÚBLICOS. *Albisu*.— Domingo 28 a las dos de la tarde. “Aguanta”. “Un guateque en la taberna”.— “La fiesta del mayoral”.— Baile congo.— Guarachas. A las ocho de la noche.— Función campestre “La fiesta del Mayoral”. Tango de negros bailado por el Sr. Caparro, y otros juguetes y canciones.

■ ■ ■

DIVERSIONES DOMINICALES. Mañana por la noche y por el día abrirán sus puertas los teatros de *Albisu* y *Cervantes*, para alegrar al público, el primero con cantos y juguetes de costumbres provinciales, y el segundo con zarzuelas y bailes.

(EL TRIUNFO. 28 DE JULIO DE 1878)

■ ■ ■

971. De nuevo se hace repetir el tango, frenesí musical hispano al servicio del respetable. En el número 1 de esta obra es un tango que dice así:

BAILARINA ITALIANA:	Desde Italia vine a España y de España a Cuba fui
GARCÍA:	y aprendió usted un tanguito
BAILARINA:	Diga usted que lo aprendí “Paseando una mañana por las calle de La Habana la morena Trinidad entre dos la sugetaron y presa de la llevaron de orden de la autoridad La mulata yoraba y desía esto si que es la gran picardía señó, pues no me trate tan duro que yo le aseguro que no je jecho ná”

De nuevo podemos observar el gran parecido entre el habla que los libretistas asignan a los negros cubanos y el de los flamencos.

¡BELLAS HABANERAS! En Matanzas acaban de tener lugar las fiestas más espléndidas y ustedes entre tanto se han quedado metiditas en sus casas. ¡Qué lástima!

Se bendijo el puente de la Concordia. Hubo baile en el Ayuntamiento después del banquete dado al Pacificador: Retreta doble. Baile en el Club, el Casino y el Teatro Esteban. Baile luego sobre el poético río San Juan. Cabildos africanos por las calles, fuegos de artificio. ¡En fin, la mar!

(EL TRIUNFO. 8 DE NOVIEMBRE DE 1878)

TEATRO DE TORRECILLAS. Compañía de Caricatos Habaneros.

A las 8.— La Habana a telón corrido*.

A las 9.— Luces y Sombras (1).

A las 10.— El frac nuevo.

Baile o Guaracha al final de cada acto.

TEATRO DE CERVANTES. Compañía de Zarzuela y Baile.

A las 8.— La Venganza del Mendrugo.

A las 9.— Música del Porvenir (2).

A las 10.— C. de L.

Baile al final de cada acto.

(EL ARGUMENTO. 30 DE OCTUBRE Y 4 DE NOVIEMBRE DE 1883)

cincuentauno. Cantaban tiples, actrices, bailarinas, cómicas en los escenarios cantando y bailando tangos, venga tangos; ¿y los flamencos? ¿cómo se comportaban los flamencos con el tango? (1).

[*] Argumento: En el Parque Central Mr. York está tomando apuntes de los sucesos más notables que suceden en la capital... Los periódicos *La Voz de Cuba*, *Diario de la Marina*, *El Palenque* y *El Triunfo*, discuten acaloradamente, La Habana logra calmarlos haciendo entrar dos parejas que bailan una rumba.

50. (1) “Luces y sombras”: Gacetilla en 1 acto; libreto: Salvador Lastra, Andrés Ruesga y Enrique Prieto; música: Federico Chueca y Joaquín Valverde; estreno: Teatro de Variedades, el 1 de febrero de 1882.

(2) “Música del porvenir”: Disparate en 1 acto; libreto: José Jakson Veyán; música: Manuel Nieto; estreno: Teatro Recoletos, el 5 de Julio de 1883.

51. (1) El origen del tango flamenco, a la vista de lo recogido en la prensa habanera y sevillana, parece ser que por entonces (1886) aún no había adquirido el grado de aflamencamiento que sufrieron, ya hacia finales del XIX, casi todos los géneros populares ante la explosión del flamenco.

Sabemos que, desde 1850 adelante, se practicaba en Salones de Baile de Serva la Bari; y, según nos dejó dicho Fernando el de Triana, alcanzó éxito más que notable, fervoroso incluso, en los cafés cantantes.

Triunfaba así, con él, Concha la Carbonera (2):

Pasaba el tiempo, y con motivo del fracasado movimiento revolucionario del 19 de septiembre de 1886, echaron a volar los poetas populares un sin fin de coplas de tango, y entre ellas, la que se aprendió de memoria la Carbonera y la cantaba al compás de un graciosísimo tango que ella misma se bailaba, en cuyo número era sencillamente inimitable, además de ponerle los pelos de punta al numeroso público que acudía diariamente a escuchar a Concha, porque a la letra le unía una música arrebatadora y sentimental. Este era el tango:

Al ver la pena que sufren,
ten compasión, Reina regente,
de esos infelices niños
por obedecer a sus jefes.
En los rincones de su morada
qué tristes están
muchos ancianos
que sólo tú puedes consolar.
Si hubieran muerto
¡cuántas familias visten de luto!
De tu persona y buen corazón,
se espera el indulto.
Jesucristo perdonó
a los que le maltrataron:
Perdónalos tú también
a los pobrecitos del regimiento de Garellano.

(TOMADO DEL LIBRO *ARTE Y ARTISTAS FLAMENCOS*, DE FERNANDO EL DE TRIANA. PÁGINAS 108 Y 110, EN SU EDICIÓN FACSIMIL HECHA EN 1979 POR EDICIONES DEMÓFILO EN FERNÁN NÚÑEZ, PROVINCIA DE CÓRDOBA).

(2) De Concha La Carbonera nacida en Granada sabemos que vivió en Málaga y que recorrió toda Andalucía, entre otras ciudades visitó Cádiz donde fue, según Blas Vega y Ríos Ruiz, muy popular. Es sintomática la letra de tango que recoge Fernando el de Triana, de franco contenido flamenco, contrastando con el graciosísimo tango musical. Deducimos que si bien la letra era de rotundo carácter flamen-

cincuentaidós. ¡Menúa tenía que ser élla pa convertir en “graciosísimo” tango semejante pastel melodramático militar patriótico!

Y en aquel año mismo de 1886 tocaban tocaron trompetas los de la moral reinante llamando con arrebatos al rigor y al control y represión de ciertas coplas de ciertos tangos de ciertas y multiplicadas ancianas enriquecidas, ricas, riquísimas de cachondeo y atrevimiento tan precioso como molesto a los guardianes de la ley, pertinaces obstinados y firmes firmísimos postulantes de la compostura:

Llamamos la atención del Sr. Alcalde hacia la epidemia de que estamos amenazados para la próxima semana de carnaval.

Nos referimos a las numerosas comparsas de viejas ricas que proyectan salir en los días aludidos.

Es de suponer que traten de cantar la infinidad de tangos chavacanos e indecorosos puestos en moda algún tiempo a esta parte, cosa que debe ser prohibida por las autoridades.

A este objeto sería de desear que se diesen con tiempo las órdenes oportunas y que no se otorgase permiso a las comparsas sin hacerles presente que no serán toleradas las coplas inmorales, etc.

Esperamos que será atendida nuestra justísima indicación.

(EL TRIBUNO. 27 DE FEBRERO)



Acercándose los días de Carnaval y habiendo llegado a nuestros oídos que tratan de salir varias comparsas llamadas “Las Viejas Ricas de Cádiz” suplicamos a quien tenga

co, la música aun pertenecía al repertorio de tangos más cercanos al teatro lírico que a la estética modal que domina en los cantes flamencos. La cristalización definitiva de los tangos flamencos aún estaba por llegar.

52. Si con el nombre de “Viejas ricas” apareció, como hemos visto antes, una agrupación carnavalesca en Cádiz con un repertorio de tangos de La Habana, su éxito sin precedentes provocó, como vemos ahora en la crónica de El Progreso de 1887, que se dio en llamar viejas ricas a todas las agrupaciones que salían en Cádiz durante el carnaval. Esos tangos chabacanos e irrespetuosos a los que se hace mención se encuentran sin duda muy cerca de lo que hoy conocemos como tanguillo de Cádiz, polirritmo que aglutina toda la métrica binaria que convive en la música del carnaval de la Tacita de Plata.

poder para ello, revise con antipación el repertorio de coplas que se dispongan a cantar por calles y plazas, pues creemos que en dichos repertorios figuran algunos tangos capaces de poner rojo al mismísimo Massala, rey del Congo.

(EL PORVENIR. 2 DE MARZO)

cincuentatrés. Indecentes inmorales impropias impías impúdicas canciones de tangos por doquier: Había trascendido por el tiempo y los espacios diversos la raíz originaria de la carne viva en movimiento de placer casi continuo, y palabras ritmos músicas instrumentos gestos y posturas se contagiaron del virus llamado cachondeo, hasta las mismas trancas, tremendo contagio fue.

cincuentaicuatros. Repetían y repetían una y otra vez los tangos:

Lo que produjo verdadero entusiasmo en el público fue la señorita Castro cantándose unas malagueñas y unos tangos que dan al opio, cuyos cantares se aplaudieron ruidosamente, no cansándose el público de hacerlos repetir (1).

(EL BALUARTE. 24 DE JUNIO DE 1887)

■ ■ ■

TEATRO ESLAVA. (Se representa la zarzuela "Madrid en el año 2000") (2).

...Siendo preciso repetir, a instancias de los espectadores, el coro de los precoces, el de los banderilleros, las malagueñas y los tangos de la flamenca conservada y el tercero de los relojes.

(EL PROGRESO. 28 DE JUNIO DE 1887)

■ ■ ■

53. El poder de una música, la dictadura absoluta de un ritmo ideal, todos cantan, tocan y bailan al son de este hallazgo hispano que se extenderá como embajador con plácet en todos los lugares que más o menos acceden a adoptar una forma de vida occidental, algo así como un "american way of life" anterior al desembarco de Normandía.

54. (1) El público, fiel a su tradición de hacer repetir todo lo que más le gusta, opta de nuevo por el tango. Si es que no hay quien se canse del son caliente de Cuba y Andalucía.

(2) "Madrid en el año 2000": Panorama en 2 actos; libreto: Guillermo Perrín Vico y M. Palacios; música: Manuel Nieto y A. Rubio; estreno: Teatro Variedades,

CUBA LIBRE (3). El estar ensayando en los dos teatros que en la actualidad se encuentran abiertos y las muchas representaciones que lleva en Madrid fueron causa de que un público impaciente esperase a las puertas del teatro del Duque a que se abriesen.

Y, en efecto, se ejecutó la obra, pero por lo que pudimos apreciar anoche, no la salva nadie a pesar de tener música de Caballero, es decir, buena, y viniese el mismo Rossel en persona a encargarse del papel de reclutador de voluntarios.

Así lo entendió el público y desde las primeras escenas dio muestra de impaciencia y desagrado, escuchando con protestas amenizadas con siseo casi todas las escenas y números de música de todo el primer acto.

Al concluir éste, el público se manifestó contrario a la opinión que le ha merecido al de Madrid. Así lo pudimos apreciar por los diálogos que al paso sorprendimos y que escuchamos de labios de muchos espectadores.

En suma: que al segundo acto el público se cansó de tanto tango y dándose por muchos las voces de ¡vámonos, vámonos! se marchó gran parte de él, mientras el resto se quedó para protestar ruidosamente la obra (4).

(EL CRONISTA. 18 DE MARZO DE 1888)



Anoche se estrenó en los teatros de Cervantes y Duque el sainete lírico en un acto y en prosa, original de don Félix Limendoux y don Celso Lucio, música del maestro Nieto, titulado *El gorro frigio*.

Es una obrita del gusto moderno, cuajada de chistes algunos de ellos de primer orden y otros bastante libres, y tiene escenas magníficamente preparadas.

El argumento se reduce a referir algo de lo que pasa en la redacción de un periódico de ideas avanzadas.

el 13 de enero de 1887. Dos pasodobles en la partitura autógrafa: el nº 7 y el nº 12, sostenido por el patrón de habanera, como casi todos los pasodobles, pariente militar y torero del tango americano.

(3) “Cuba libre”: Sainete en 2 actos; libreto: F. Jaques; música: M. Fernández Caballero; estreno: Teatro Apolo el 11 de noviembre de 1887. Caballero que, como hemos apuntado en el punto 36.5, vivió en Cuba, se vio afectado sin duda por las revueltas que se venían recrudeciendo en la Antilla mayor.

(4) El éxito del tango era tal que los empresarios y los artistas, siempre en afán de agradar al respetable, se pasaban en la inclusión de tangos en sus zarzuelas, lo que, a la vista del comentario de El Cronista, no agradó al público.

No hay para qué decir que tiene su *tanguito* correspondiente (5), sus *chulos guapos* y su *soldadito* hembra, ni que hubo bastantes aplausos.

(EL CRONISTA. 6 DE NOVIEMBRE DE 1888)

cincuentaicinco. División de opiniones. Aplausos y pitos. Ovaciones y abucheos por mor de tanto tango en moda que fue entonces... y en la Isla de Cuba hasta las campanas los redoblaban al aire en sus repiques:

CAMPANEO. No parece sino que ayer domingo se entregaron las campanas de los Escolapios de Guanabacoa a los niños internos de aquella escuela.

Pues señor: ayer tocaron en las campanas el *Mamica la vieja*, *María la O*, *Cocuyé* y *Quién manda que toquen eso*, todo después de tres repiques seguidos muy mal tocados.

Señor campanero: ¡muy mal!

(EL PAÍS. 11 DE ENERO DE 1887)

cincuentaiséis. Malísimamente mal los niños de los Escolapios de Guanabacoa, como igual de malos eran sus paisanos danzantes, entretenidos en las obscenas contorsiones del danzón, pecadoras todavía más si se solazaban rememorando abominables represiones blancas.

Y es que, aunque lo parezca, no es raro ni tampoco extraño que los

(5) El *tanguito* correspondiente a cada zarzuela, una obra por aquel entonces sin un tango o una habanera estaba incompleta. El tango accedió a la estética de la obra y de ser cosa de negros, pasa a ser imprescindible son de blancos metropolitanos. Eso es poderío musical.

55. El carrillón, sistema de teclado que acciona las diferentes campanas que lo integran para interpretar música. Actividad muy corriente en el siglo pasado. Casi todas las catedrales poseen uno, aunque hoy solo sirvan para interpretar el himno del Big Ben londinense y avisarnos de la hora. La interpretación de repertorio popular en los carrillones de las iglesias era una actividad muy normal entonces. El hecho de que en La Habana se elijan tangos no es de extrañar debido al afecto que el público le profesaba a este tipo de música, cada vez menos negra, más mulata y en definitiva más cubana.

56. En 1887 aún escandalizaban los contoneos. Aún hoy escandalizan a todos los que no se atreven a bailar en pareja y prefieren bakalaos para dar botes, despreciando el baile agarraito y sabroso.

malditos hagan burla de su propia maldición y se recreen en ella, tal vez con la secreta intención de ahuyentar así su estela dolorosa:

DANZÓN. Se nos asegura que en uno de los bailes decentes de Guanabacoa se ha tocado y bailado una contradanza cubana titulada ¡*El Componte!*

A los que el son de esa música (hoy semi-africana) consiguen olvidar tantas cosas que duelen en el alma, oportuno es ¡voto a un millón! restregarles en el oído el recuerdo de esa ignominia que se llama *El Componte*.

¿Fue esa la idea del autor? ¿Habrà sido la de tener el gusto de imaginarse que al bailar los jóvenes ese *componte cubano* pudieran en algo imitar las contorsiones del infeliz que baila a cada golpe de látigo verdugo que le cae sobre el cuerpo y sobre el alma durante aquel otro *componte*?

(EL PAÍS. 1 DE MARZO DE 1887)

cincuentaísiete. Y a propósito del Danzón, hijo natural de la Habanera, y, a mi entender, eslabón preciso para el advenimiento de la forma tango que, finalizando el siglo, habría de sobrevenir en el Río de la Plata... (1).

A propósito del Danzón recuerdo como los libros actuales sitúan su nacimiento en Matanzas allá por 1879*.

Pues bien, ya en 1850, según El Diario de la Marina, se bailó en La Habana:

ESCAURIZA. A las diez menos cuarto pasábamos anoche por el frente de este Café y nos pareció que sus altos salones estaban muy concurridos y que se bailaba con animación. No se puede dudar que este local ofrece un buen recurso de diversión a mucha parte de la juventud de los barrios de estramuros que alegre y honestamente

[*] *Música Folklórica Cubana*, por Argeliers León. Ediciones del departamento de Música de la Biblioteca Nacional "José Martí". Pág. 127 y ss. La Habana, 1964)

57. (1) El viaje del tango, mejor dicho, del patrón de habanera o ritmo de tango, llega a las costas del Río de la Plata, cotejando las fechas en que se origina, por dos caminos fundamentales: uno directamente desde La Habana en forma de candomble y milonga hacia 1860, otra desde Cádiz, con su cadencia melódica de claro aroma comparsero, tal y como se hace también en Montevideo. Traemos al caso unos versos del poeta argentino Borges donde afirma que "el hombre descende del mono, y los argentinos de los barcos". Algo que podríamos atribuir igualmente a los cubanos y a los gaditanos. El tango porteño, tal y como hoy lo conocemos, cristaliza en el periodo que va desde 1880 a 1920.

se recrea en él al compás de la deliciosa danza cubana. He aquí un comunicado que nos remite un suscriptor:

"Sr. Redactor: Sírvase insertar en su acreditado periódico estas cortas líneas: La comparsa nombrada *Tropical* estuvo anoche bastante lucida, pues a eso de las doce entró en Escauriza y bailó un *danzón*, haciendo en él muy lindas figuras (2).

(DIARIO DE LA MARINA. 4 DE ABRIL)

Palabras, testimonios para el debate y la discusión que lleva al conocimiento. Tal nosotros pretendemos en este apasionante y tan excitante viaje a los recuerdos, rastreando en la memoria escrita ecos de lo que fue, verídicos.

cincuentaiocho. Caminaba el siglo por los años de su última década y en los aledaños del fin continuaba el manantial de la prensa proporcionando noticias frescas por mor del tango, ahora desde París, en donde lo diera a conocer la célebre María Martínez.

Refiriendo la crónica el arte de una bailadora sevillana que consiguió el triunfo casi de casualidad, se deslizó en la gacetilla un comentario casi marginal, pero que sirve a nuestro interés, muchísimo:

(2) Esto sí que es un *peaso* descubrimiento, Poeta. La musicología cubana nunca soñó encontrar, en sus múltiples investigaciones, una fecha tan temprana para el origen del *danzón*. Nada menos que 1850, más de 25 años antes de la fecha fijada por el famoso *danzón* de Failde (ver punto 39). Tal y como nos describe la crónica del Diario de la Marina el elemento principal del *danzón* era precisamente las múltiples figuras y la elaborada coreografía que se realizaba. El elemento musical más destacado es el llamado *cinquillo*, presente ya en el famoso *cocoyé*. La crónica define el baile como *danzón* y es de suponer que ya entonces poseía, si no todos los elementos estructurales que lo conforman, sí los rectores, esto es, aquellos que lo definen musicalmente como tal. Curiosamente es una comparsa la intérprete de este baile. Las comparsas, formaciones preferentemente carnavalescas, reúnen un buen número de hombres y mujeres que, al son de sus propios estribillos, realizan espectaculares figuras coreográficas previamente ensayadas y dirigidas por uno de los bailadores, llamado *bastonero*, que ordena con su voz los diferentes cambios en las figuras a realizar por el grupo. Posiblemente el *danzón* se origine entonces en el ámbito musical de las comparsas carnavaleras de mediados del siglo XIX.

...María la Bonita (1) ha dado a conocer un género que ignoraban los que habían visto a La Macarrona (2) y creían que los bailes españoles se reducían a aquel tango bestial de las gitanas en la Exposición. La gracia honesta de sus flexibles movimientos encanta, atrae sin ofender ni convertir la inocente danza española en las groseras contorsiones de la bayadera...

(EL BALUARTE. 17 DE JUNIO DE 1891)

¡Tango bestial! Ya está to dicho: animal salvaje y primitivo: floreciente en los cuerpos admirables de las gitanas andaluzas que acumulaban excitaciones y misterios de su etnia, artística y errante, con otras excitaciones y misterios oscuros, inquietantes todavía más, perversos.

cincuentainueve. Miren qué curiosa era la letra del tango del nuevo caracolillo, miren:

58. (1) *María La Bonita*: nombre artístico de María Ruiz, bailaora nacida en Málaga descrita por Fernando el de Triana: “Esta verdadera belleza malagueña honró a la tierra de los boquerones, tanto por su depurado arte de excelente bailaora como por su figura y cara gitana, sin serlo”.

(2) *La Macarrona*: nombre artístico de Juana Vargas (Jerez 1860-Sevilla 1947), formó parte del grupo que se trasladó a la Exposición Universal celebrada en París en 1889, a la que hace referencia la crónica y que tanto revuelo causó entre los asistentes. De ella dijo el Shah de Persia: “esta graciosa serpiente es capaz de hacerme olvidar a todas mis almées de Teherán”, declaración hecha al Diario de Cádiz el 12 de enero de 1889. La Macarrona ostenta, junto a La Malena y Pastora Imperio uno de los lugares principales en el panteón de artistas flamencos de finales de siglo XIX y principios del XX.

59. En 1889, más de tres décadas han pasado del desembarco del tango cubano en las costas andaluzas, no es extraño que el tango se considere oriundo de Puerto Rico. Para muchos españoles en general y andaluces en particular Cuba y Puerto Rico no eran muy diferentes, debido a la cercanía entre ambas islas y a que eran las dos últimas colonias españolas en el Caribe. Pablo Milanés, con respecto a Puerto Rico dice en una de su hermosas canciones: “Cuba y Puerto Rico son de un pájaro las dos alas”. La unión cultural entre ambas islas, en cuestiones musicales, Puerto Rico no puede resistirse a la evidente fuerza creadora de Cuba siendo influida por ésta en gran número de expresiones musicales. Por otra parte, en referencia al contenido

EL NUEVO CARACOLILLO

I

¡¡Se fue la Concha Martínez!!
 Sevilla de duelo estaba
 de luto cubriose el cielo
 y doblaron las campanas.
 El viejo reverdecido
 con la tintura en las canas;
 los *casados* ya *cansados*
 de ver las *cosas* de *casa*;
 el *pópuli* escandaloso,
 las jóvenes entusiastas,
 sin *café caracolillo*
 tristes y mustios andaban.
 Aquella voz de ¡cariño!
 la canción de la mulata,
 el tango de *Puerto Rico*,
 las *formas* tan bien *formadas*,
 el aire y el contoneo,
 los suspiros, las miradas,
 ¡todo se fue! ...quedó sólo
 la reminiscencia grata
 de un sueño que se evapora
 dejando huella en el alma.

II

¡¡Oh, que *ciudad* más hermosa!!
 Tiene ambientes de ambrosía,
 cielo azul, alegre día,
 alegre como una rosa.
 Sobre *cimientos* romanos
 sus muros fuertes hicieron,
 y a sus pies siempre se vieron
 admirados los cristianos.
Ciudad sin torre ni almena,
 todo lo ve y lo domina,
 porque tiene una *colina*
 más que buena, ¡retebuena!
 Su recinto amurallado

cerca ejército aguerrido,
que en cien campañas batido
nunca ha sido rechazado.
Muro recio, duro y alto
al invasor desafía...
—¡Con cuanto gusto daría
a esa *ciudad* un asalto!

* * *

¿Que a qué viene el cuentecillo,
que así la malicia enciende?
¡Porque es la ciudad que expende
el café caracolillo!

(EL BALUARTE. 2 DE JULIO DE 1889)

sesenta. ¡Camará, mal farío, camará! Con to su contoneo y to parece como si hubiese tenío mal farío el tango del café del caracolillo, digo: Resulta que de Sevilla se najó la Concha Martínez* y en La Habana se murió la porecita de Amalia Rodríguez, que lo cantaba la mar de bien, ¡qué fatalidad! ¡qué pena!

AMALIA RODRÍGUEZ (1). Pocas actrices o cantantes han obtenido en La Habana tantos aplausos y merecido las simpatías que Amalia Rodríguez, el ídolo de nuestro público durante muchas temporadas.

La graciosa tiple se ausentó hace algún tiempo y hoy viene nuevamente a la escena de Albisu, lugar de sus triunfos más brillantes.

En la noche de hoy hará su reaparición en "Certamen Nacional", donde es inimitable, y en "El gorro frigio", donde también gusta extraordinariamente.

(LA UNIÓN CONSTITUCIONAL 1 DE JUNIO DE 1895)

■ ■ ■

[*] Se fue de Sevilla pero apareció en La Habana:

del "Tango del caracolillo", Puerto Rico es muy probable que en aquellas fechas tuviera ya un tango, importado de Cuba, pero con alguna cadencia que le otorgaba personalidad propia.

60. (1) Rine Leal en "La selva oscura" nos proporciona el siguiente e interesante dato: "Con la llegada de la compañía de ópera cómica española de Amalia Rodríguez (septiembre de 1859) el género (la zarzuela) se consolida...".

El jueves por la mañana se dio en el Cementerio de Colón cristiana sepultura a la que fue Amalia Rodríguez, tiple cómica de la compañía de Albisu.

¡La Chata!

De madera de artista, como sus hermanos Etelvina y Manuel, alcanzó en el género cómico si no iguales triunfos que su padre don Nicolás, éxitos de verdad que le conquistaron un modesto nombre, y aquí en La Habana sobre todo logró tener su público, al que encantaba con creaciones de tipos que parecían haber sido imaginados por ella sola (2).

Amalia se presentó por primera vez en el teatro Albisu modestamente con sus hermanos Manuel y Etelvina, y desde la primera noche, aquel su aire tímido al par que picaresco encantó de tal manera que no tuvo ya que esforzarse para asegurar su puesto en la empresa...

En medio de aquellas tempestades de aplausos que levantaban *El Peleón* y el *Café del Certamen Nacional* (3), o el *quinto del Gorro frigio*, o el *Colás del Monaguillo* (4) y la

(2) No hemos encontrado referencias a la familia mencionada en la crónica de La Unión Constitucional de 1895, sin embargo La Chata y sus hermanos Estelvina y Manuel y su padre Nicolás, sirven de ejemplo para demostrar como las empresas familiares mucho hicieron por que el proceso de transculturación que vivió España con sus colonias ultramarinas llegase a buen puerto, en materia musical. El intercambio no pudo ser mayor, solo nos resta, a cien años de la separación forzosa, recuperar la memoria y traer de nuevo a la luz aquellos sugestivos procesos que tanto ayudaron a la creación de expresiones musicales con personalidad propia. Entre ellas el Arte Flamenco.

(3) 1. “Certamen nacional”: Proyecto en 1 acto; libreto: G. Perrín y M. Palacios; música: Manuel Nieto; estreno: Teatro Príncipe Alfonso, el 25 de junio de 1888. Hemos consultado el original, o lo que queda de él, en el archivo de la SGAE. Sólo se conserva el número 7 y dos páginas sueltas ilegibles. Da pena ver el estado en que se encuentra gran parte de repertorio lírico español.

(4) “El monaguillo”: Zarzuela en 1 acto; libreto: Emilio Sánchez Pastor; música: M. Marques; estreno: Teatro Apolo, el 26 de mayo de 1891. El tanguito de esta zarzuela dice así:

El monaguillo el buen Colás
si este quisiera bien puede hablar
poque conoce de pé a pá
toda la historia y un poco más
de la muchacha y del galán

Chata de Madrid a París (5), Amalia sonreía como con la vaga idea de que no sería duradera tanta felicidad...

Todos recordaremos por mucho tiempo su creación del Café en el *Certamen Nacional*.

¡Cariño!
No hay mejor café
que el café de Puerto Rico...

Federico Villoch

(LA UNIÓN CONSTITUCIONAL 30 DE JUNIO DE 1895)



ALBISU. La función de hoy dará principio con el gracioso juguete cómico-lírico titulado *Caramelo* (6), en el que tanto se luce Concha Martínez.

Las tandas segunda y tercera se llenarán con la popular zarzuela *Marina*, en cuya obra se despiden de La Habana el reputado tenor señor Berges y el no menos célebre barítono señor Lacarra.

(LA UNIÓN CONSTITUCIONAL 26 DE FEBRERO DE 1895)



ALBISU. Esta noche, por tandas, la zarzuela en dos actos ¡*Cádiz!* a las ocho y a las nueve; y a las diez *Caramelo*.

En las dos obras se distingue Concha Martínez, haciendo una Curra salerosa en ¡*Cádiz!* y un Antonio sin rival en *Caramelo*.

A Albisu, a disipar penas.

(LA UNIÓN CONSTITUCIONAL 25 DE OCTUBRE DE 1895)

(5) “*De Madrid a París*”: Viaje en 1 acto; libreto: J. Jackson Veyán y E. Sierra; música: Federico Chueca y Joaquín Valverde; estreno: Teatro Felipe, el 12 de julio de 1889. El número 5 es un Allegro marcial de la orquesta y el coro que deja entrever un cierto aire de tango.

(6) “*Caramelo*”: Sainete en 1 acto; libreto: J. de Burgos; música: Federico Chueca y Joaquín Valverde; estreno: Teatro Eslava, el 19 de junio de 1884. En este sainete hemos encontrado un número con aire de tango que dice así:

El que no va a barrera
ni lleva vino, ni toma el sol
no es castizo, ni flamenco,
ni torero, ni español.

sesentauno. Pese a las desgracias y a las separaciones, el tango, el mismo tango del caracolillo provocaba furores a uno y otro lado de las aguas marinas, tan lejos y tan cerca por los perfiles del aire y el contorno, los suspiros, las miradas y el son de los viejos tambores penetrando en otros instrumentos y en otras situaciones voces criaturas modos de entender y solazarse mucho olvidando penas.

sesentaids. Unánime es su consideración como género que provoca o busca la felicidad y el júbilo, para nada la pena, ya está bien de penas.

De siempre y por sus varias encarnaciones vivas se distinguió su naturaleza alegre y compartida en grupo de festejantes a compás.

Tal si en su destino pesara la inicial definición suya: “Reunión de negros bozales para bailar con tambores...” Bailar, se ha dicho bailar:

También aparece en esta obra un pasacalle y un zapateado, construido igualmente sobre un ritmo de tango.

61. El tambor tiene fundamentalmente una función rítmica, pero también armónica, ya que sus registros más graves sirven de apoyo al discurso melódico. En muchas ocasiones estos golpes graves de tambor sustituyen eficazmente al bajo. Precisamente en estos toques de tambor, según las investigaciones del musicólogo noruego Kai Ledang, tienen su origen muchas de las figuraciones rítmico-armónicas que escuchamos en el repertorio para teclado del siglo XVIII. Proceso acontecido ya a partir del siglo XVI. Muchos bailes afroamericanos eran acompañados con un tipo de música cuyo proceso de estilización se limitaba a “transportar” a la guitarra aquellos sonos otorgando ciertos acordes (fundamentalmente dominantes y subdominantes) que sustituían a un golpe de tambor determinado. Así fue poco a poco la música negra clarificándose hasta llegar a las partituras de Bach, para quien el ritmo negro se encontraba ya muy lejano y estilizado hasta quedar sólo como un bajo ostinato sobre el que glosar diferencias, falsetas, variaciones sobre un tema. El tambor negro sin embargo late en el origen de todo ese genial derroche de notas, aunque a muchos les duela reconocer antecedentes negros en la música de la blanquísima escuela alemana.

62. Llegados a este punto nos parece acertado apuntar cómo las dos caras del sentimiento hispano: las alegrías y las penas. No es extraño pensar que las penas cantadas llegan de oriente, del Viejo Mundo, y las alegrías de occidente, del Nuevo Mun-

El tango es sobre to baile, más que na baile, baile libre y cachondo, cachondón, primorosamente lujurioso, natural de la seducción y el aco-
plamiento, claro, radical, sincero, entregado al excitante juego de los
deseos corporales.

sesentaitrés. Vamos a cambiar de onda. Les propongo una reflexión:
¿Cómo, por qué, debido a qué Antonio Machado y Álvarez *Demófilo*
en su famoso libro de los cantes flamencos* para nada nombrase a los
tangos?

Obvio es que en su tiempo se prodigaban y obvio también que él no
los consideró flamencos, o sea gitanos según la concepción de enton-
ces; y tampoco andaluces o gachonales, nada, no eran nada, nada nues-
tro y sí tal vez extraños, forasteros, americanos, negros.

(*) *Colección de Cantes Fla-
mencos* recogidos y anotados
por Antonio Machado y Álva-
rez *Demófilo*. Sevilla. Impren-
ta y Litografía de El Porvenir.
1881.

do. De ahí el rechazo sistemático a los sonos indianos en el flamenco, acusados de
superficiales, contra los sonos lúgubres de una raza oprimida procedente de la In-
dia. Llegados a este punto, como decimos, es menester apuntar una reflexión de
Romualdo Molina al respecto, quien, con no poca razón, nos lanza el envite de atri-
buir a los indígenas americanos gran parte de culpa en la confección del Arte Fla-
menco, cante amargo que llena la boca de sangre a quien lo interpreta. No en vano
no solo los gitanos, moriscos y sefarditas sufrieron toda clase de tropelías en la his-
toria de España por parte de los blanquitos, los indios americanos, exterminados en
unas zonas, expoliados en otras, subyugados en la mayoría, crearon un estilo de
cantar sus penas que en Uruguay y Argentina se conocen como tristes, antecedente
de la milonga y el tango porteño. Pena más grande no ha conocido la humanidad.
¿Es posible entonces que las penas flamencas puedan tener su origen también en las
penas de los indios americanos? ¿por qué no?.

63. Este hecho demuestra cómo la evolución de los géneros flamencos es cosa de
pocos años y de pocas personas. En un momento en el que los artistas, conscientes
de haber hallado un estilo nuevo de hacer música, que además tiene un nombre con
el que todos coinciden: flamenco, la necesidad de aportar nuevos géneros al naci-
ente arte musical y danzario posibilitó que en pocos años, los que van desde Demófilo
(1881) hasta los primeros años del siglo XX, la explosión de nuevos géneros es pro-
verbial. Si el gallego Demófilo no los consideraba flamencos, y por supuesto aún
menos jondos, los tangos eran, según Rodríguez Marín guachinangos. No obstante

(*) *Tratado de Bailes*, de José Otero. Sevilla, 1912.

sesentaicuatro. Para el maestro Otero, célebre profesor sevillano, sí lo eran, y algún tiempo después nos lo dejó dicho en su tratado de bailes*. A su concepto eran tal así:

Aunque el *Tango* es baile antiguo no se ha generalizado hasta hace unos ocho o diez años. En Cádiz siempre se bailó el *Tango* entre la gente artesana pues era su baile favorito, y aquí en Sevilla, en los cafés cantantes, en varias ocasiones, se han visto bailadores de *Tango* que han sido de Cádiz, y los dos últimos que vinieron fueron el *Churri* y *Paquiro*, que estuvieron en el café de Novedades. Fueron conocidas dos clases de *Tango*, uno que se llamaba el *Tango gitano*, muy flamenco y que no se podía bailar en todas partes, por las posturas, que no siempre eran lo que requerían las reglas de la decencia, y el otro que le decían el *Tango de las vecindonas* o de las *corraleras*, pero éste se encontraba entre mil muchachas una que se atreviera a bailarlo, aunque supiesen hacer las cuatro tonterías con que solía adornarlo la que era un poco despreocupada.

un buen día algún inspirado creador o creadora tuvo la feliz idea de combinar tres elementos que por entonces campaban por la música andaluza. El corte melódico de la soleá, el diseño armónico de las seguriyas y los jaleos (tocados por medio, en la posición de La mayor), y el compás binario de los tangos, se cocina a fuego lento, y obtenemos los tangos flamencos. De la misma manera que ralentando los jaleos de Cádiz se obtiene la soleá, o ajondando el fandango de Granada se obtiene la granaína. Todo esto en un singular proceso de muy pocos años y bajo la inspiración de unos pocos cantaores, tocaores y bailaores.

64. Del *Churri* no tenemos más referencias que la que nos proporciona el maestro Otero en su libro de 1912. De *Paquiro*, Blas Vega y Ríos Ruiz nos dicen: “nombre artístico de Francisco Ortega Feria. Cádiz, siglos XIX y XX. Bailaor. Hijo de El Gordo Viejo, hermano de El Águila, Gabriela Ortega, Chano Ortega, Manuel Ortega, Rita Ortega y Enrique el Gordo. Entre sus actuaciones cabe señalar las siguientes: 1865, en la Fonda del Turco de San Fernando; 1878, en su ciudad natal, en una función extraordinaria de cantes y bailes andaluces; durante los años ochenta en el Café Siete Revueltas de Málaga; y en los noventa en el café de La Línea de la Concepción y en el de Junquera en San Fernando. Destacaba por los estilos de alegrías y tangos. En ocasiones era anunciado como el inimitable bufón y Mariano Morcillo lo calificó como bailaor chuflero”.

A la vista del comentario del maestro Otero apreciamos perfectamente como ya por entonces, en 1912, el tango gitano, tango flamenco considerado desde un punto de vista coreográfico heredero del tango cubano, conservando aún ademanes y

Hoy es uno de los bailes de moda y que da dinero a los artistas; no hay quien aprenda a bailar, sea de la clase que sea, que no pida le enseñen el *Tango*; y como este baile ha pasado a la jurisdicción de explicarlo los maestros, ocurre que lo pongo en reglas de baile con trabajo de pie, y no con posturas deshonestas...

Y de manera plenipotenciaria, en el dominio de su *jurisdicción* maestra, procuró *corregir* los *deshonestos* estorbos del baile y conducirlo a la moralidad de *las personas más delicadas*.

Lo hizo y lo confesó con satisfacción y orgullo.

sesentaicinco. No obstante el pecado era como infinito reguero de pólvora caliente atravesando incluso las aguas frías:

TACÓN. La gente del bronce, la de rompe y raja, esa que lo mismo se toma dos copas que se pega dos pataítas, no faltará a los tradicionales bailes de esta noche, que se efectuarán en el teatro mencionado.

posturas indecentes, y que posiblemente por esas fechas fuese ya cantado y tocado de una forma bastante cercana a lo que hoy conocemos por tango flamenco. Por otra parte estaba el tango de academia, con sus pasos refinados y del cual desconocemos la música, aunque posiblemente tenga ya muchos elementos de los géneros andaluces que dieron lugar a la extensa variedad de tangos, más cercanos quizás al aire del tanguillo, cuyo baile se prodiga aún hoy en la academias de baile en Cádiz.

65. En La Habana, en 1895, en el Teatro Tacón, llaman “pataítas” al hecho de bailar, de marcarse unos pasos de baile, como si para bailar el tango u otro género cubano no hiciese falta pareja y cada uno se marcara, para solaz de los asistentes, unos pasitos por tangos. ¿Pero es que se sabe aún algo del flamenco y su relación con la música y el baile de ultramar?

Es interesante apreciar en la crónica también como ya en 1895 los norteamericanos apreciaban los contoneos de las mulatas en la fiesta de matar la culebra, antecedente de las visitas que por unos pocos dólares se hacían desde Miami o Nueva York para pasar, en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, unos días “felices” en La Habana. Pero entonces llegó Fidel, llegó el comandante y mandó a parar, se acabó la diversión. Así mismo es curioso observar cómo el cronista se ríe de las graciosas misses que imitan con sus patosos contoneos el baile de una mulata. Este espectáculo lo podemos ver hoy en Cuba y en otros muchos lugares cuando los blancos se atreven a bailar el son cubano.

Para nosotros, que ya vamos siendo viejos y que vivimos desilusionados, ya no tienen encanto estas diversiones, en las que el placer se ofrece sin recato.

El único atractivo de estas fiestas hallámosle en contemplar la cara de las jóvenes *yankees* que acuden todos los años a ver "matar la culebra"

Las contracciones que hacen las púdicas *misses* viendo bailar un danzón, nos hacen reír de lo lindo.

Por lo demás, ningún interés ofrece el espectáculo a quienes ya no tienen veinte años. La escena es siempre la misma. Bravis y hembras muestran, en toda su desnudez, sus asquerosos vicios, y ni siquiera tratan de disimularlos con algo de ingenio. Allí se contempla la bestia humana en todo su esplendor. Nada más.

(LA UNIÓN CONSTITUCIONAL 24 DE FEBRERO DE 1895)

Curioso, verdad? Y más curioso aún el primer párrafo del texto que parece propio de crónica flamenca.

sesentaiséis. Pero, claro, no sólo del mal viven las criaturas, y también había otras manifestaciones del tango aptas para todos los públicos:

UN JUGUETE. Dice Mascarilla, el revistero de salones que escribe en *La Epoca*:

"La última novedad en los bazares más ricos de París consiste en el bebé fonógrafo, un juguete que no está, por desgracia, al alcance de todo el mundo, pero que es realmente original.

Nosotros hemos visto una de estas muñecas que es una maravilla.

"Voy a cantar –dice– Oigan ustedes"

Y entona una habanera y después una canción de las que tanto repiten las niñas en los corros del Prado" (1).

■ ■ ■

PAYRET. La compañía de zarzuela Aurora Infantil anuncia para esta noche el episodio nacional cómico-lírico-dramático en dos actos, titulado *¡Cádiz!*, desempeñando los papeles de Curra y una mulata la niña Consuelo del Castillo y los de Rubio y un negrito la graciosísima niña Colás.

66. (1) Los éxitos del Pº del Prado habanero llegan a París y se ponen en boca de las primeras muñecas que hablan. Ejemplo del rotundo éxito de la música cubana allende y aqueude el mar océano.

Para completar el programa se repite el juguete lírico *Torear por lo fino* (2).

(LA UNIÓN CONSTITUCIONAL 9 Y 30 DE MARZO DE 1895)

sesentaísiete. Por aquellos años de acabarse un siglo y empezar el otro, le debió nacer al tango su penúltima (nunca digais la última) criatura: el *tiento*, los *tientos* o *tangos lentos*, como también se les llamó, pues en verdad lo eran: lentos, como antes lo habían sido *habaneras* y *danzones* aminorando el ritmo, la velocidad de las coplas, haciéndolas más cadenciosas, serenando su ímpetu por la corriente de melodías dichas sobre compás templado y letras de profunda melancolía, como aquella tan sencilla y tan triste que cantaba Don Antonio Chacón, escuchen:

“¿Qué pájaro será aquel
Que canta en la verde oliva?
Anda y dile que se calle
Que su cante me lastima.”

(2) “*Torear por lo fino*”: Zarzuela en 1 acto; libreto: Francisco Macarro; música: Isidoro Hernández; estreno: Teatro Eslava, el 19 mayo de 1881. En el número 1 de esta zarzuela, a partir del compás 37 y sobre un aire de tango se canta la siguiente letrilla:

En Capellanes me dijo un día
palabritas más dulces de la arropía
y ante mis ojos cruzan visiones
y me dan en el pecho palpitaciones

67. Es muy posible que los *tientos*, como género flamenco, naciesen antes incluso que los *tangos flamencos* propiamente dichos. Es decir: si a finales del siglo XIX tenemos en España, en los cafés y en los teatros, un abundante repertorio de *tangos* con la cadencia armónica original, en tono mayor, sin haber adquirido aún una intención jonda o flamenca, es muy posible que hacia 1897, en plena época de creación continua de géneros flamencos, se utilizase en el plano rítmico-métrico el *tango*, en el plano armónico la *seguiriya*, y en el melódico la *soleá*, y sobre un tempo más lento que el de los *tangos zarzueleros* se creasen los *tientos*, y tras el éxito de éstos en los cafés cantantes con un leve aceleramiento del tempo musical naciesen los *tangos flamencos*. El proceso pudo ser no obstante a la inversa.

[*] Tampoco antes lo encontré, al menos por ahora.

[**] Tomando con literalidad lo que dice el artículo cabe pensar que la aparición de los tientos fue anterior a 1897, fecha en la que se cerró sus puertas el mentado café del Burrero.

[*] Letra para un taranto bailable con remate por tangos.

sesentaiocho. Al menos desde 1901* consta su nombre escrito en los papeles. Les resumo un jocoso artículo en donde aparece:

PELUQUÍN. Había en Sevilla un tipo de borracho, *sui géneris*, conocido por el apodo de *Peluquín*, medidor de granos y semillas, hombre de pelo en pecho, de buena figura, arrogante, fornido y dotado de una desvergüenza inconcebible, motivada, indudablemente, por su extremada afición a las bebidas alcohólicas...

...Una noche en que Peluquín estaba a medios pelos, se encontró con un compadre suyo, también borracho de profesión...

...Se encaminaron nuestros compadres al café conocido por El Burrero y allí estuvieron tomando unas copas de aguardiente, que saborearon al compás de tientos, jaberbas, polos y acompañamiento.

Dieron las doce y salieron a la calle como una uva cada compadre... **

Rafael Santana

(EL PORVENIR. 5 DE NOVIEMBRE DE 1901)

sesentainueve. DEJAR QUE LOS CUERPOS VIVAN*

Dejar que los cuerpos vivan
Que alomejor quieren tiempo
Para tenderse en su orilla,
O quieren los cuerpos aire
Y pasearse en su brisa.

68. Sobre el Café del Burrero de Sevilla, Blas Vega nos dice en su libro: *Los cafés cantantes de Sevilla*: “En el Salón de la calle Tarifa, que ya conocemos, quedó instalado a partir de 1881 un nuevo café, que sustituía al de La Escalerilla, quedando como único propietario, tras su separación de Silverio, don Manuel Ojeda Rodríguez, conocido como el Burrero, y cuyo apodo no tenía nada que ver con ninguna actividad con el flamenco. Se le conocía con este sobrenombre porque tuvo un negocio de burras de leche. Mientras Silverio estaba más atento al movimiento artístico de Andalucía occidental, el Burrero encontró en la zona oriental diversos artistas que dejarían marcada huella en la historia de este arte, como La Peñaranda, El Canario, La Rubia de Málaga, La Carbonera, África Vázquez, Fosforito...”.

69. El elemento erótico, el carácter sensual que se desprende de gran parte de las expresiones musicales que tienen lugar en la Perla de las Antillas, ha influido de

Dejar que los cuerpos ardan
 En las cumbres de una llama,
 Dejar que vengan y vayan
 Por sus sexos y sus almas
 Por verdes bosques y playas.

Dejar que los cuerpos hablen
 De panes tiernos y amores,
 Que se vean y se rocen
 Desnudos entre las flores
 Y borrachitos de polen.

Dejar que los cuerpos amen,
 Dejar que los cuerpos vivan,
 Dejar que los cuerpos juegen,
 Dejar que los cuerpos digan
 Eso que los cuerpos quieren.

setenta. Antes de pasar definitivamente la página del siglo, retrocedamos algo para recordar un breve pero sustancioso texto que en 1888 apareció en la revista decenal *La Ilustración Cubana* editada en Barcelona por un hijo de la pacífica Antilla (aunque entonces ya no tanto) y que

manera notabilísima en el desarrollo de numerosos géneros que contribuyen a hacer del baile, no solamente un espectáculo visual de enorme contenido artístico, sino un uso popular, cada vez menos ritual y más lúdico. Empuje que ha ayudado a que, quienes no somos bailarines profesionales, podamos abrazar a nuestra pareja y fundir nuestro cuerpo al son de ese aroma tropical del que es dueño la sabrosa música de Cuba. Su internacionalización, a partir de mediados del siglo pasado, o casi mejor, a partir del siglo XVI, poco después de encontrarse con el Nuevo Mundo, ha propiciado que la conservadora Europa baile agarrao, al hispano son que alegra hasta el más frío de los corazones nórdicos.

70. Esta crónica resulta muy interesante en cuanto que resume gran parte de las ideas que aquí hemos expresado. Principalmente aquella con la que queremos demostrar que el tango es un género cubano en su estructura musical, aunque el cro-

se publicó a modo de comentario de un grabado que reprodujo una fotografía titulada con precisión *El Tango de los Negros*:

Como recuerdo histórico de una de las muy contadas diversiones o placeres lícitos de que gozaba la desventurada raza negra de Cuba, en tiempos de la esclavitud, reproducimos el baile llamado tango.

Pueden comprender nuestros lectores cuánto es dicho baile, mirando detenidamente la lámina que en este número figura. Representa un cabildo, o sea una reunión de gente que, ya para bailar, ya para tocar el tambor o cantar, o ya como simples espectadores de la fiesta, se han reunido a la puerta de un bohío o casa de campo perteneciente a una finca dedicada al cultivo. Todos los detalles del cuadro indican cuanto de poco culto tenía esta inocente diversión de los infelices que estaban sujetos al trabajo forzado. Lo tosco de la música, lo violento y hasta salvaje de los movimientos y contorsiones y, por último, lo insoportable de los cantos con que contribuían a dar más animación al tango, revelan fielmente el carácter propio de esta clase de bailes.

En los teatros de España es muy frecuente ver que bajo la denominación de tango, se cantan y bailan ciertas composiciones musicales, que en nada conservan las condiciones características de ese baile de negros de Cuba, ni en lo más mínimo reproducen el carácter de los mismos. De aquí ha nacido el lamentable error de que muchos supongan en la Península que el tango lo bailan los blancos de Cuba, cuando es la verdad que ya hasta entre los negros se halla en decadencia.

(LA ILUSTRACIÓN CUBANA. 20 DE FEBRERO DE 1888)

nista no vea ninguna similitud, que al traspasar el océano rumbo a España sufre, como todos los sones americanos, un proceso de estilización. Este proceso se basa principalmente en transportar a los instrumentos de la orquesta el sonido de los tambores, y componer una melodía más cercana al espíritu de la canción habanera que a los sonidos afros que se desprenden de los tangos que se interpretan en los cabildos. Este proceso de estilización ya se produjo en Cuba antes de pasar a España y a Europa, en el camino que va de las calles de La Habana, Matanzas y Santiago, hasta los salones de la burguesía criolla. No debemos olvidar también que en un principio, como queda demostrado a lo largo de numerosas citas en este libro, el tango en la música española es puesto en boca de negritos e imitando el habla de los esclavos africanos llevados y explotados en Cuba y el resto de las colonias ultramarinas. Imagen que un español tiene de lo cubano. Puro reflejo sonoro, coincidente sólo en algunos elementos que funcionan como rectores, por ejemplo el rítmico-métrico.

setentauno. ¿Cuál sería el concepto de cultura que manejaba el autor de estas líneas? ¿Cómo funcionaría su oído musical ante lo tosco lo insoportable y lo salvaje?

En todo caso, parece claro que, al juicio del redactor, el tango, a estas alturas de sus años, era ya un género de baile concreto y determinado, más allá de su primera consideración como reunión festiva.

Y parece también que aquellos tangos interpretados en los teatros de la época, según la opinión del escribiente, habían modificado las *condiciones características* de la negra danza.

setentaids. Sin embargo uno considera que tales modificaciones, por muy ostensibles que parecieran, no variaron ni variarían la sustancia radical de su composición intrínseca, su compás de aproximación continua, de frecuencia persuasiva y constante, el de las notas musicales enlazadas las unas con las otras por arriba de precisos golpes en su sitio, y el de las danzas tan sensuales imitativas irresistibles danzas.

setentaitrés. Como quiera que fuese, la memoria escrita nos recuerda que al principiar el siglo XX bullían por doquier los tangos:

71. El proceso de blanquear la música negra se repite y repite sin cesar a lo largo de muchos siglos. Otro cantar será aceptar este hecho y aplicarlo, no solamente a la música popular, sino también a la música llamada culta. Cada vez se hace más urgente estudiar la evolución de las formas musicales de la culta Europa, desde una perspectiva atlántica y colonial, dejando entrar a la población negra africana en las doradas enciclopedias de la música clásica. Si la población negra tiene un poderío musical que no admite discusión, es prácticamente imposible y atenta contra el sentido común pensar que el hombre blanco nunca se dejó influir por los sugestivos sonos que los africanos dejaron sonar desde los tiempos de los tambores del moro Almanzor.

72. El elemento rector del tango afrocubano original se encuentra en el plano rítmico-métrico, y es ese plano el adoptado por los españoles para confeccionar su tango de negros. El patrón de habanera o ritmo de tango, como bajo continuo, osinato armónico que rige el discurso melódico de las miles de canciones que sobre él se han compuesto.

LA VÍSPERA DE SAN JUAN. Anoche hallábase la Alameda de Hércules engalanada, como es costumbre en la celebración de la velada de San Juan...

Hubo fiestas en que se bailaron sevillanas, tangos y todo lo demás del repertorio popular (1).

(EL PORVENIR. 24 DE JUNIO DE 1900)



SAN FERNANDO. Anoche terminó su campaña artística, brillante por todos los conceptos, la compañía de María Guerrero...; para terminar la velada se puso en escena el monólogo, original de Echegaray, El Canto de la Sirena...

Está bien versificado y en su representación cantó la Sra. Guerrero, acompañándose al piano, una dulce y melodiosa canción gallega, que fue muy aplaudida; después una canción andaluza, que entusiasmó al auditorio; y se *acabó el carbón*, con un tango con toda la sal de la tierra gaditana, que produjo el *delirio*, y que le obligó a cantar otro, con distinta música; en ambos las inflexiones de la voz y la pronunciación eran realmente andaluzas, y terminó la parte de canto con la jota aragonesa, acabando a poco el monólogo y repitiéndose la ovación más sincera y entusiasta que hemos presenciado (2).

(EL PROGRESO. 18 DE OCTUBRE DE 1900)



UN ESTRENO EN SEVILLA. Se titula La Macarena... (3).

Sus motivos son cantes de la tierra: sevillanas, tangos, petenera y algunos tiempos de habanera y vals, entremezclados con temas que recuerdan otras obras también representadas ahora en el teatro del Duque.

(EL NOTICIERO SEVILLANO. 9 DE NOVIEMBRE DE 1900)



73. (1) Vemos, ya en el nuevo siglo, el tango totalmente integrado dentro de los aires populares, ya no es de negros, ni americano, es, en este caso, sevillano puro, a la vera de San Juan (como en otro tango que nacerá poco después: el garrotín).

(2) María Guerrero (1868-1928) actriz clásica cantando por sones de Galicia, Andalucía y Aragón. Por tangos algunos dejes andaluces en la melodía, lo que nos hace pensar en cierta forma cómo en Sevilla en 1900 aun no habían cristalizado los tangos flamencos como tales, ya que a la vista de la crónica de El Progreso parece ser que no era muy frecuente escuchar tangos con el acento flamenco, aunque sí con toda la sal de Cádiz.

(3) “La Macarena”: Sainete en 1 acto; libreto: Sebastián Alonso Gómez; música: E. López del Toro; estreno: Teatro del Duque, el 9 de noviembre de 1900. En este sai-

LA "KERMESSE". Esta brillante fiesta de las cigarreras sevillanas ha dejado agradabilísima impresión en los ánimos.

Al par que el lujo, la elegancia y el buen gusto con que estaba adornado el local hallábanse envuelto en un ambiente clásico de puro estilo andaluz, que obligaba a los más gomosos a salirse de sus casillas y gritar:

—¡Olé tu mare serrana!

Cada vez que en el escenario lucía sus irresistibles gracias una sevillana de la "fábrica" ondulando su cuerpo con el ritmo del tango o con las esculturales posiciones de la seguidilla... (4).

(ELECTRA. 16 DE ABRIL DE 1901)

setentaicuatro. Y tanto fue el hervor qué miren hasta donde pudo desembocar la riada de tanto y tanto tango, tanto, tungun que tungun, tango, toma que toma, fuego, la candela, vamos, no sé qué tiene, tango... Y, claro, entonces fueron y dijeron que España era el país del tango:

EL PAÍS DEL TANGO

Racachún... turuntún... riquitrún...

samatruquis... ritruquis... liruquis...

enrruchún... prurrumplún...

cuchunchún.

(FALSETAS, CAMELOS Y MONSTRUOS MUSICALES DE LOS TANGOS)

nete vemos cómo la introducción orquestal está ya compuesta con aire de tango, y a partir del compás 22 el compositor indica el tiempo de habanera. En el nº 2, y a partir del compás 114, de nuevo un tiempo de habanera para cantar la siguiente letra:

Cuando rompe el día
y los ruiseñores dejan de cantar
es cuando mis ojos maresita mía
dejan de llorá

La métrica de la estrofa es rotundamente flamenca, no así la música, que se encuentra dentro de la estética sonora del teatro musical andaluz de la época.

(4) Los ondulados movimientos de la irresistible bailadora nos recuerdan a los culebreos que tanto escandalizaban décadas antes en Cuba. Muchos de estos movimientos se han integrado hoy en el baile flamenco y los podemos ver no sólo en tangos, sino también en bulerías y otros bailes festeros, amén de rumbitas y otras chufas.

¿Qué ves en todo esto, pío lector?... ¿Efectivamente no ves nada?... Te compadezco, y permíteme la franqueza, por tu miopía intelectual.

En esos camelos está nuestro temperamento, nuestra idiosincrasia, nuestra alma genuinamente española.

La esencia del tango está en el *racachún*, *turuntún*, etc.; y estando en eso la esencia del tango, está también el espíritu de España.

Como se dice vulgarmente, España no es el país del fandango, de la jota o de la muñeira, no, España es la tierra del tango.

Dijo un señor que con la biografía de los grandes hombres se puede escribir la historia del mundo; yo, apoyándome en esa frase, afirmo que con la letra de los grandes tangos se puede escribir la historia de España.

El tango revela el sentimiento, la gracia, las alegrías y también los progresos científicos. El tango todo lo acoge y avalora.

¿Hay un acontecimiento notable taurino?... Tango: *Ya se murió el Espartero*... ¿Surge un proceso ruidoso?... Tango: *La Higinia dijo al verdugo*... ¿Se inventa cualquier cosa?... Tango: *Tenemos un submarino*... Creo que más que los anuncios y propaganda, el *tango del automovil* dio a conocer este vehículo en España.

Al tango no puede negársele en España su carácter educador.

El tango acompaña a todos nuestros acontecimientos y es la melodía de todas nuestras acciones.

¿Qué unos señores en el Ateneo quieren marcar el camino de la novela con señores sociológicos, y otros caballeros se empeñan en prescindir de tales señores y echar por el camino del Arte?

Pues ya se armó el primer tango y en la docta casa suena el *cuchuchún*, *riquitrún*, etc. ¿Qué Maura publica su célebre circular o *ukasse*, como dicen por esos periódicos? Pues tango político. Aquí el tango indicado es el que se canta por los teatros del género chico: el tango de la cacerola... o del puchero:

"Se coge un puchero,
se mete un cunero..."

Y esto demuestra que el tango es una necesidad material y moral para los españoles (1).

74. (1) Ya es España el país del tango, aunque pocos años antes se denigrara de las cosas de negros, aunque desde España se renegara de los sones indianos que inundan nuestra música y la prostituyen, con el nuevo siglo, perdida la Perla de las Antillas, sólo nos queda el tango, y ese es nuestro, resume nuestra idiosincrasia, es

Hay tangos que gravitan necesariamente sobre las masas y se imponen desde su aparición. *El tango del morrongo* fue uno de ellos.

Desde la cocinera, que le acompañaba a golpes de almirez, hasta la señora, que lo fraseaba medio adormilada, ¡¡con qué fruición decían!!

“¡Ay qué fino, qué fino, qué fino,
pelito que tiene el minino!”

Hay tangos que, en ciertos momentos, condensan toda la mentalidad española. El *Café*, del *Certamen Nacional*, puede servir de ejemplo. La frase

“El que quiera probar cosa buena
que venga aquí”

la recordaban y la decían, para salir de apuros, desde el diputado con *latiguillo* propio, al hombre de acción; desde la beata que frecuentaba los Sacramentos, a la mujer frágil que se dejaba llevar por la fuerza de sus apetitos.

El tango, con sus notas desgarradoras, picarescas y retozonas, no lo duden ustedes, es el alma de España.

Si al compás de sus cadencias pueden desfilar el hidalgo de Quevedo, de botas y calzas atadas, y el burgués de ahora; el lechugino y el gomoso del “Nuevo Club”; el sacristán y el anarquista, y toda la fauna española se agita desde un extremo a otro de la península.

El baile del tango da la suprema psicología del pueblo español. En el tango hay mucho meneo de caderas y mucho trenzado de manos; pero los pies apenas se mueven, lo que indica claramente nuestra olímpica y majestuosa pereza (2). Esa pereza sínto-

como el café y el puro, puro cubano, pero español por los cuatro costados. Ya lo dice el macho con el que se cierran algunos cantes por guajiras:

La naranja es amarilla
el limón color de caña
y en medio de las Antillas
está el corazón de España

(2) En cuanto a la descripción que hace el cronista del baile del tango, con el meneo de caderas, el trenzado de manos y el escaso movimiento de pies, más que hablar del tango en particular, parece describir el marcaje de cualquier baile flamenco tal y como hoy lo conocemos, el lento y profundo baile por soleá.

ma de nuestra superioridad sobre los demás pueblos, digan lo que quieran los apóstoles del trabajo sin tregua y del sudor continuo...

Yo, como buen español, al tango me atengo, y cuando oigo las gárgaras psicológicas de los supercursis y las regurgitaciones sociológicas de algunos monolitos pensadores, tarareo con fruición:

Recachún... turuntún... riquitrún... samalatraquis... liruquis... currunchún... prurrumplúm... cuchunchún.

Camino Argiela

(EL PORVENIR. 14 DE MARZO DE 1903)

setentaicinco. Así que ya lo saben: ni fandango ni jota ni muñeira ni sardana ni zortzico ni tampoco sevillanas, na de na a la vera del tango que era entonces crónica social y espejo de costumbres, utensilio de primera mano para entretenerse y tararear en cualquier parte, o sea lo capital en aquel momento.

setentaiséis. Y de mientras, en La Habana, siendo la fecha histórica de 1898, cuando terminó la guerra y nuestros antepasados entregaron a los yankis sus penúltimas posesiones coloniales, en La Habana, digo, los negritos celebraban a su modo la ansiada independencia suya:

Como yo no era muy fiestero me las quería llevar directamente para el otro fandango* (1). Muchas iban directamente. Otras me halaban para los barrios del mue-

[*] Se refiere, como es fácil de entender y suponer, a las negritas; y "el otro fandango" sinónimo o imagen de copulación dichosa.

75. Lo dicho, la dictadura del tango y del patrón de habanera ha reducido a un segundo plano el resto de las expresiones populares española. No acaba de sorprender cómo, después de perder Cuba y Puerto Rico (cinco años después en esta crónica que ahora comentamos) no se reniega del tango o la habanera. El español se aferra a estos ritmos y los sitúa como emblema nacional, apartando a jotas, fandangos o seguidillas, las tres columnas sobre las que se sostiene gran parte del folklore musical español. No, el tango manda a sus anchas y no hay quien le haga sombra. Con el paso del tiempo su ostinato rítmico se introducirá en los más variados géneros: sean pasodoble, chotis, pandeiradas o danzas mil que, lejos de arrancar de las raíces y de la tradición, se encuentran bajo el dictatorial radio de acción de una música creada por los negros esclavos de la sabrosísima y sapientísima Cuba.

76. (1) Podemos leer aquí fandango y rumba como sinónimos de aquel tango como reunión de negros en los que se baila y canta al son de los tambores.

lle, donde había una fuente y una calle con farolas y barcos de carga que se veían cerquita. Por ahí había más rumba que en ningún otro lugar; rumba de cajón y tambor (2). Tocaban en unos cajoncitos chiquitos y con tambores que se ponían entre las piernas. Todas las calles y las casas por dentro estaban llenas de taburetes. La gente se sentaba; los viejos y los jóvenes bailaban hasta que caían desplomados**.

setenta y siete. De manera que si por el vínculo político militar Cuba y España se separaban sin solución, la corriente subterránea y submarina del tango seguía uniendo sus destinos y apetencias artísticas (1), y en la desvencijada y vencida metrópoli europea continuaba el samatruquis rir-truquis liruquis... haciendo de las suyas:

[**] Tomado del libro, por todo recomendable, *Biografía de un Cimarrón*, de Miguel Barnet. Ediciones Unión, 1967. Instituto del Libro. La Habana. Pág. 210.

(2) La rumba en Cuba se toca con tres cajones. El más pequeño, que cubre el plano agudo sobre el que se repiquea la rumba adquirió el nombre de “quinto” (derivado de requinto, instrumentos de cuerda y viento que tocan una quinta por encima del instrumento patrón). Este cajón se construía a partir de unas cajas en las que se importaban velas de cera, de uso muy frecuente para la iluminación de entonces. El segundo cajón lleva el nombre de “tres-dos”, denominado así ya que basa su toque sobre la “clave de rumba”, que tiene una distribución de acentos correspondientes a cinco golpes, distribuidos en tres y dos. También recibió el nombre de “macho” y su sonoridad abarca la del plano medio. El de mayor tamaño es el “salidor”, el que comienza, el que suele “romper la rumba”. También se conoce con el nombre de “hembra” al reflejar “las concepciones matriarcales de sus antecedentes africanos, al identificar los sonidos más graves con los de la hembra, de la madre tierra”. Poco a poco el uso de cajones se fue quedando anticuado por lo que en la medida de que los rumberos se iban profesionalizando, optaron por utilizar tambores con forma de barril, que hoy conocemos como tumbadoras (congas). Tres tumbadoras suelen suplir hoy la interpretación de la rumba a los antiguos cajones.

El cajón es un instrumento que encontramos, con otra forma, en la música de la costa del Pacífico peruano. De allí lo trajo Paco de Lucía y, desde que Rubem Dantas lo tocó, hoy no se concibe un grupo flamenco sin cajón; eficaz amplificador de lo que de percusión tiene la guitarra flamenca. Ejemplo de la rapidez de cómo un instrumento, una técnica, un ritmo, una melodía se incorpora al repertorio de una zona determinada. No sólo hoy en estos años de fusión y konfusión, siempre ha sido así.

77. (1) Este cordón umbilical que une la cultura española con la cubana nunca se ha roto y nunca se podrá romper porque la música no entiende de fronteras políti-

Esta noche se *descubre* en el teatro del Duque el único filón aurífero de la temporada, *Enseñanza libre* (2), revista de vistosidad y de *timos* cuasi gitanescos; entusiasmará a los morenos con la suavidad del tango *morronguil*, cuyos atrevimientos eclipsaron la gloria de aquel otro famoso de la *pulga*.

El tango *morronguil* y demás flamenquismos de la revista, se impondrán por derecho propio y darán espléndidamente luz al teatro, que de suyo está este año magníficamente alumbrado.

(EL BALUARTE. 2 Y 3 DE OCTUBRE DE 1902)

COMPARSA GADITANA. En varios escaparates de las calles Sierpes y Campana están expuestos diversos grupos fotográficos de la comparsa que, con el título de "Mur-

cas y el corazón puede mucho más que diez mil ejércitos. España no obstante ha sufrido varias invasiones musicales. En el XVIII como ya hemos comentado, y en los años sesenta del siglo XX en que lo anglosajón inundó, vía radio y televisión, todos los estilos musicales. Parece ser que llegando el fin del siglo XX queremos recuperar el tiempo perdido. A Cuba nunca renunciaremos por que su música está por encima del tiempo y el espacio, es música universal y humana con validez general, seamos españoles o japoneses da igual, a su aroma nadie, en sus cabales, puede escapar.

(2) "Enseñanza libre": Apropósito en 1 acto; libreto: G. Perrín y M. Palacios; música: Jerónimo Giménez; estreno: Teatro Eslava, el 11 de diciembre de 1901. Hemos encontrado en la partitura autógrafa un Allegro vivo, tiempo de tango, en 6x8, que además de la orquesta lleva un güiro donde un personaje, Pura, canta así:

Arza y dale,
yo tengo un morrongo
que cuando en la falda así me lo pongo
Arza y toma
yo tengo un minino
de cola muy larga y pelo muy fino

Más adelante también hay un Allegro, tiempo zapateado, en 6x8 que se canta con la siguiente letra:

Ay Jesús y qué ligas tan monas
son las ligas que llevan las tres

guistas del siglo XX", ha hecho "furor" en Cádiz el próximo pasado Carnaval y, últimamente, el domingo, en el teatro San Fernando.

Los once individuos que componen la "murga" visten trajes apropiados al carácter que representan.

Cantan y tocan los inimitables "tangos" gaditanos, y poseen todo el repertorio de otra comparsa también muy aplaudida este año en la capital vecina, que se denomina "Doctores modernistas".

Forman la orquesta instrumentos en extremo originales, contruídos en su mayoría con cartón y papel de seda.

Están de enhorabuena los asiduos concurrentes al Café de Novedades, donde actúan (3).

(EL PROGRESO. 28 DE FEBRERO DE 1902)



(3) Con la llegada del siglo XX aparece un nuevo tipo de agrupación carnavalesca en Cádiz. Hasta ese momento en el carnaval la comparsa y los coros eran las agrupaciones más comunes, tanto en España como en América, los grupos de amigos y familiares que, representando un tipo particular, cantaban sus coplas a todos aquellos que deseaban participar de tan ingeniosa fiesta. La comparsa se desglosa entonces en dos formas de agrupación diferente, nacen entonces las murgas, lo que hoy conocemos como chirigotas que, basándose siempre en el tango gaditano aportan un ingrediente de humor más sarcástico y provocador que el relato de lo cotidiano reservado a la comparsa. La crónica de El Progreso de 1902 se refiere a dos agrupaciones que "salieron" ese mismo año y de las que ha quedado memoria en los anales del carnaval de Cádiz. Los murguistas del siglo XX, en realidad "La murga del siglo XX" creada seguramente por José Suárez, José Linar o Perico Roldán, este último director de las famosas Viejas Ricas. En este mismo año se presentó en carnaval la murga "Los doctores modernistas" cuyo nombre era en realidad "Los médicos modernistas". De esta murga hemos encontrado la letra de un tango que dice así:

Este licor precioso que les presento
es la invención más útil que existe hoy en el universo.
Hace muy pocos días que se inventó
por el Doctor Pirripia, Sebastopol.
Tan sólo olerlo, quien tenga hambre
satisfecho queda como si se comiera
siete kilos de carne...

CERVANTES. Anteanoche tuvo lugar en este teatro la representación de...

El mozo crúo (4) que como en noches anteriores fue representada con bastante gusto por parte de los artistas siendo aplaudidas las señoritas Fernández y Ramos y los señores Ortas (padre e hijo), cantando la señorita Ramos el tango del cangrejo multitud de veces.

(EL PROGRESO, 26 DE ABRIL DE 1903)

TEATRO CERVANTES. Cariñosísimo fue en extremo el recibimiento hecho anoche a la compañía que dirige el Sr. Ortas por parte del numeroso público que asistió al coliseo de la calle Amor de Dios.

En las obras "El puñao de rosas" (5), "Caramelo" y "Enseñanza libre" estuvieron todos los artistas que en ellas tomaron parte inimitables, escuchando justas ovaciones.

El apropósito estrenado en la tercera sección, letra de los Sres. D. José Goya y don Francisco Torres, música del maestro Sr. Fuentes, titulado "El fonocromofotortaf" (6) alcanzó completo éxito, mereciendo los honores de la repetición los couplets, el *tango del corruco* y la jota.

(EL PORVENIR, 27 DE SEPTIEMBRE DE 1903)

(4) "El mozo crúo": Sainete en 1 acto; libreto: Diego Jiménez Prieto y Felipe Pérez Capo; música: R. Calleja y Vicente Lleó; estreno: Teatro Cómico, el 22 de septiembre de 1903. Esta es la fecha con la que aparece en el catálogo de Teatro Lírico Español de Iglesias Souza. Sin duda un error ya que la crónica es del 26 de Abril de 1903. El nº 5 de este sainete es el tango del cangrejo repetido multitud de veces al que hace referencia el cronista cantado por la señorita Ramos quien en el papel de Lisquillas cantó con esta letra:

Cuando Dios creó el cangrejo
dijo por lo estafalarío,
tu serás siempre la pauta
del partido reaccionario

(5) "El puñao de rosas": Zarzuela en 1 acto; libreto: Carlos Arniches y Ramón Asensio; música: Ruperto Chapí; estreno: Teatro Apolo, el 30 de Octubre de 1902.

(6) "El fonocromofotograph": Apropósito en 1 acto; libreto: Francisco de Torres Olmedo y José Goya Busquets; música: E. Fuentes; estreno: Sevilla, el 26 de septiembre de 1903.

setentaiocho. Ya lo ven, fehacientemente se comprueba que el Sr. Argiela en su burlesco manifiesto proclamando a España como el país del tango, no andaba, en absoluto, descaminado, y sus observaciones, lejos de la exageración, no eran sino vivo retrato de la sociedad en el tiempo.

Así en los repertorios de todas o casi todas las zarzuelas, como en los programas de los cafés cantantes, se cantaban tocaban y bailaban tangos a porrillo.

Tangos lírico-flamencos, *cuasi gitanescos*, tangos gaditanos, de muchos colores y familias tangos. Y en las fiestas íntimas, donde se prodigaba la verdad de lo jondo en sus hechuras cabales, también, entre malagueñas y soleares, oíanse los tangos:

UN BAUTIZO. Anoche tuvo lugar en la iglesia parroquial de San Lorenzo el solemne bautizo de la recién nacida hija del valiente matador de toros Antonio Fuentes...

...Terminado el bautizo y la salve que le siguió, fueron los concurrentes obsequiados espléndidamente en la casa de Antonio, donde, como era de rigor, se improvisó una animada fiesta andaluza que duró hasta altas horas de la noche, en la cual bailaron las sevillanas varias parejas de distinguidas señoritas y cantaron malagueñas, soleares y tangos el *Niño Torres* y el *Fosforito*, acompañados del notable tocador de guitarra apodado *Habichuela*, artistas que son verdaderas celebridades en su género y que fueron muy aplaudidos.

(EL PROGRESO. 11 DE AGOSTO DE 1904)

setentainueve. Con rigor cierto lo de la *improvisación* que se señala no deja de ser un tópico camelístico la mar de empleado en las gaceti-llas por periodistas escasamente informados.

78. *Niño Torre*, Manuel Torre, nombre artístico de Manuel Soto Loreto, nacido en Jerez de la Frontera en 1878 y fallecido en Sevilla en 1933. Contaba el día de la crónica de El Progreso 26 años, y aparece en los programas de los cafés cantantes de Sevilla como Manuel Soto (El Niño de Torres) cantaor de tangos.

Fosforito, nombre artístico Francisco Lema Ullèt, nacido en Cádiz en 1869 y fallecido en Madrid en los años cuarenta del siglo XX.

Habichuela, nombre artístico de Juan Gandulla Gómez, nacido en Cádiz en la década de los sesenta del siglo XIX y fallecido en Madrid en 1927. Discípulo de Patiño, guitarrista habitual de Silverio, tuvo una muy prolífica carrera acompañando las más grandes figuras de su época, entre ellas a Pastora Pavón “La Niña de los Peines”.

En cuanto a los tangos que hiciera el gigante Manuel Torre, otro sí llamado *Niño Torres* o *Niño de Jerez*, lo más probable es que fuesen aquellos sus tangos lentos de los que hablaba mi maestro Pepe el de la Matrona. Así me lo decía:

Y Manuel Torre fue el que trajo a Madrid los tangos lentos, que ya aquí le llamaban tientos, que se lo puso el Mochuelo cuando grabó, porque este Mochuelo se adelantó antes de que Manuel viniera a Madrid, y como ya aquí le llamaban tientos, por esta letra que trajo aquí una mujer que había oído en Andalucía a Manuel:

Me tiraste varios tientos
 Por ver si me blandeabas
 Y me encontraste más firme
 Que las murallas del alba.

y cuando grabó le puso en el disco

el nombre de tientos, y así se quedó*.

[*] Tomado del libro *Pepe el de la Matrona: Recuerdos de un cantaor sevillano*. Recogidos y ordenados por José Luis Ortiz Nuevo. Ediciones Demófilo, Madrid, 1975. Pág. 212.

79. Volvemos al problema que plantea el origen de los tientos. Sin duda alguna cuando aparece la denominación tientos está demostrado que está referida a los tangos lentos, sin embargo cuando aparece la denominación tangos, podemos estar refiriéndonos a dos formas de interpretar el género: los tangos flamencos (que proceden de acelerar los tientos, o bien son precedente rápido de estos), y a los tangos que se cantaban por Andalucía en formas muy diferentes y, a la vista de lo recorrido hasta ahora, parecen estar lejos de tener similitud con la variante flamenca, excepto en el patrón rítmico que le da nombre. Unos tangos de la Niña de los Peines, tan lentos que parecen tientos, aunque el cante y la guitarra interpreten unos tangos. Aquellos que dicen:

Mi pare y mi mare
 porque bien te quiero
 Ay! dobles tormentos me dan.
 Por qué camelan que no te quiero
 si yo te estoy queriendo más

Por otra parte no podemos olvidar la figura del enorme gaditano Enrique el Melizo, gran creador flamenco y nombre mayor del cante gaditano (1848-1906), tal y como figura en una lápida de mármol negro en la casa de las calles Mirador y Botica (Fernando Quiñones: *De Cádiz y sus cantes*, Madrid, 1974). Desconocemos los

ochenta. Mismamente los clásicos, los maestros, haciendo a su modo el cante de los antiguos tangos que vinieron de La Habana, aunque tal vez ellos mismos lo ignorasen y los creyesen enteramente suyos: gitanos andaluces flamencos los tangos.

Y no eran, también por esta latitud, sólo las voces, los cantes solos. La primitiva energía de los cuerpos en danza se manifestaba aún pujante por obra y gracia de las bailadoras:

La revista *Le Velo* ha publicado un largo y curioso artículo dando cuenta de los éxitos de la famosa bailarina española Carolina Otero.

tangos de El Mellizo, sí sabemos que los cantaba y, lo que es más importante, se le atribuye la creación de los tientos a partir de los cantes del cantaor jerezano El Marrero, dados a conocer más tarde por Manuel Torre. Realmente sabemos muy poco de este enorme creador, este compositor de cante. No es arriesgado intuir su papel esencial en el desarrollo de los tangos flamencos y los tientos, siendo como era cantaor y gaditano. En el repertorio que dejó grabado en 1909 Manuel Torre encontramos tientos, farruca, dos géneros flamencos que basan su rítmica en el tango. No grabó tangos aunque este hecho nos lleva a preguntarnos de nuevo si no sería anterior los tientos, la farruca, el garrotín o las marianas que el tango flamenco propiamente dicho hasta que Pastora acelera los tientos de Manuel Torre. Próximas investigaciones esperamos que traigan nueva luz sobre estas hipótesis. Por tientos Manuel Torre cantaba aquella copla que dice:

Vente conmigo serrana
te daré caña dulce
que te traigo de La Habana

y por farruca, lejos de mentar Galicia, cantó este monstruo del cante:

Estaba llorando una farruca
en una cumbre muy alta,
porque se le había perdido
su rebaño de cabras.
Arriba el limón
abajo el olivar,
limonada de mi vida,
limonada de mi amor

La Otero triunfa con las gallardías de su cuerpo, y el taconeo de sus boleros suena dulcemente en los oídos de los romanos aristócratas (1).

De Milán, de Florencia, de Venecia, de Nápoles acude un galante cortejo a la Ciudad Eterna, y el tango de *La feria de Sevilla* (2), es coreado por bocas de princesas romanas.

(EL NOTICIERO SEVILLANO. 30 DE ENERO DE 1902)



LA "BELLA IMPERIO"*: El sábado debutó en Novedades la *Bella Imperio*, artista que cuenta con muchísimas simpatías entre nosotros.

El público la acogió con el entusiasmo de siempre.

La Bella Imperio baila con verdadero arte. En el tango, por ejemplo, muy pocas resisten su competencia.

Unase a esto que la *Imperio* es efectivamente bella y graciosa y se explicarán los aplausos que consigue sobre las tablas.

(EL LIBERAL. 20 DE NOVIEMBRE DE 1905)

80. (1) "La Bella Otero: nombre artístico de Agustina Otero Iglesias, si bien siempre fue conocida como la Bella Otero o Carolina Otero. Nació en Valga (Pontevedra) en 1868 y falleció en Niza en 1965. Bailarina, cantante y actriz mimica, debutó a los 13 años en un cafetín de Pontevedra pasando después a Lisboa, luego a Barcelona y por fin a París donde debutó en 1889. En Francia se hacía pasar por andaluza y en sus memorias, publicadas en 1839, decía haber nacido en Cádiz. La celebridad conseguida en la capital gala le llevó a convertirse en la belleza oficial de Europa. Más conocida por su vida galante que por su trayectoria artística es la primera española que triunfa en el extranjero con una coreografía de navaja en la liga, castañuelas y movimientos voluptuosos. Fue cortejada por príncipes y millonarios. Como bailarina triunfó en todos los teatros europeos. Se retiró en 1918, en pleno éxito, y murió casi centenaria con su fortuna muy mermada". (*Mujeres en la Escena, 1900-1940*, SGAE, Madrid, 1996). (Carayo con mi paisaniña, la Bella Otero nada mais y nada menos. La crónica de El Noticiero Sevillano de 1902 alaba su taconeo por boleros. Debemos entender bolero español, en 1902 y en Roma. Ay es na.)

(2) "La Feria de Sevilla": Humorada en 1 acto; libreto: Gabriel Merino Piccido; música: A. Rubio; estreno: Teatro Romea, el 1 de mayo de 1899.

(3) Pastora Imperio: nombre artístico de Pastora Monge, hija de La Mejorana y del sastre de toreros Víctor Rojas, nació en Sevilla en 1885 y falleció en Madrid en

[*] Se refiere a Pastora Imperio (3).

ochentauno. Demostraban con largueza sus habilidades y encantos las bailadoras por tangos éllas con la hermosura y el pícaro contoneo de caderas las miradas los gestos la cómplice sonrisa de insinuación y el rictus del deseo abierto a los congregantes de la vieja cofradía de noctámbulos pertinaces sin remedio.

ochentaids. Las noches y los días: aquellos días en que después de tantas batallas y muertes a millares y ansias de libertad, en La Habana gozosamente celebraban atisbos de independencia real, auténtica:

CUBA LIBRE. *Proclamación de la República*

El acto de la proclamación de la República cubana ha revestido gran solemnidad.

Las autoridades yankis entregaron al electo presidente Estrada Palma los poderes ante las autoridades cubanas y desde aquel momento quedó constituida la República cubana trasmitiéndolo así el telégrafo por todos los ámbitos de la isla.

EL PUEBLO CUBANO. El grito de ¡Viva Cuba Libre! atruena el espacio en toda la ciudad, barrios y pueblos próximos.

Pintorescas comparsas de gentes del pueblo recorren las calles de los barrios de Jesús María, Cerro y Jesús del Monte, bailando *rumbas* y entonando *guarachas* alusivas, llevando banderas nacionales a las que dedican entusiastas vítores (1).

1979. Se casó con el famoso matador de toros Rafael El Gallo y destacó desde sus primeras actuaciones, según confirma la crónica de El Liberal, como genial cantadora y bailadora de tangos.

81. Fueron las tangueras mujeres que revolucionaron una época por sus provocativos meneos y su desparpajo a la hora de enfrentarse ante cualquier canción, cante o baile. Entre la lista de las más destacadas aparecen, cómo no, las más importantes cantaoras y bailaoras de flamenco de principios de siglo: desde La Carbonera hasta La Niña de los Peines. Hecho que confirma que el aflamencamiento de los tangos corrió paralelo al aflamencamiento de la mayor parte de los géneros que hoy conocemos como flamencos. Desde la soleá a la malagueña, pasando por la guajira hasta las bulerías y los tientos. Lo jondo se aflamencó en un proceso de pocos años, y de ahí nace el Arte Flamenco que tanta admiración despierta a lo largo y ancho del mundo.

82. (1) Rumbas y guarachas lo que décadas antes eran tangos y habaneras. El cubano, una vez que alcanzó su independencia de la metrópoli española, sintió la ne-

En algunos teatros se han organizado funciones patrióticas.

La colonia española ha tomado parte en las manifestaciones de regocijo del pueblo, dando bailes en los centros regionales, en algunos de los cuales veíase la bandera española ligada con la de la República cubana (2).

(LA IBERIA. 21 DE MAYO DE 1902)

ochentaitrés. El tiempo de la nostalgia mirando hacia atrás sin ira, aun sin dolor, en el horizonte de la melancolía que lamenta y llora todo lo perdido, era propicio incluso a evocar recuerdos de lo remoto y tan lejano como aquellas fiestas en el día de los Santos Reyes; tal lo hacía un periódico sevillano siendo el año de 1903:

EL REY CONGO. (Cuento, de R. Suriñach Sentiers). Los negros congos que trabajaban en Santiago de Cuba, fraternalmente unidos habían alquilado una casa, muy conocida por la "Sociedad de los congos".

cesidad de obtener rápidamente referentes nacionales con los que identificarse. El tango finalmente era música de "tiempo España". Por todo ello dejó de llamarse así en Cuba adoptando el nombre de son, guaracha, rumbita, géneros en los que los elementos rectores del tango siguen rigiendo el discurso métrico-rítmico pero con una sabia "puramente" cubana, en apariencia. Con la rumba viene a ocurrir algo parecido. La rumba es cubana "pura" y sirve de canto y baile para celebrar la añorada independencia y proclamar la república. También existen "rumbas de tiempo España", pero por entonces era la rumba un género mucho más joven que el tango.

(2) Muchos fueron los soldados que una vez concluida la guerra decidieron quedarse en Cuba. El mismo José Martí invitó a los españoles a quedarse en la isla sin reparos, ya que la guerra no era contra los españoles, sino contra el poder metropolitano sobre la isla de Cuba, ansiosa de obtener su independencia. Muchos se quedaron en la isla y rehicieron su vida como ciudadanos cubanos aportando sus costumbres traídas desde sus respectivos lugares de origen, siendo estas costumbres en general absorbidas por la tremenda fuerza de la cultura nacional, que durante los años de la guerra de independencia se encontraba ya suficientemente arraigada.

83. Tumba: Pichardo nos remite a la palabra tango en su diccionario. La referencia del cuento de Suriñach es a uno de los dos tambores con los que se interpretan gran parte de las bases rítmicas en la música popular cubana. En Europa se suelen conocer estos instrumentos como congas (tambores de un solo parche superior), en Cuba se les llama tumbadoras.

Los domingos por la tarde se reunían allí, y viéndose rodeados de negruras, no sentían el peso del estigma de su raza, ni abrigaban envidias ni ambiciones, y con alegría, les daba por bailar, por bailar hasta reventarse.

Tenían sobre ellos un rey, insustituible, vitalicio, soberano que fuera de la Sociedad era tan humilde, que vendía por las calles dulce de almíbar, por cuenta del amo del que era esclavo.

Había que oírlos cuando se aproximaba el día de los Reyes de Oriente y hablaban acerca del tradicional trono que elevaban a la entrada de la casa.

Las sesiones resultaban magnas, pues nadie carecía de voz ni de voto; discutían cuestiones *artísticas* de tramoya, acompañadas siempre de la economía más imperiosa, y todo se volvía preguntas al rey que presidía y replicar entre ellos, que a veces paraban en fenomenales trastazos.

Gracias a que el rey, por cierto ciegamente obedecido, era enemigo de escándalos, y restablecía el orden alzando su voz y adoptando una resuelta actitud.

Así, pues, todos se dirigían a él ganosos de obtener su asentimiento.

—Pues señó —decía uno— se tendría que comprar unas cuantas sillas que hace falta.

Y el rey olímpicamente contestaba:

—Veremo en ello.

Y el negro, convencido, se sentaba sin replicar; pero silenciosamente se levantaba otro:

—Señó; la cortina está un poco vieja. Debería de comprar otra.

Nuevamente el rey, sin inmutarse, le indicaba que se sentara.

—Veremo en ello. Veremo en ello.

El negro satisfecho no chistaba más.

El veremo en ello del monarca seguía a las diversas peticiones, hasta que en una ocasión:

—Se tiene que comprar, que hace mucha falta pa ese día, una garrafa de aguardiente de caña.

Entonces el rey perdía la serenidad como una criatura a la que ofrecen un juguete y lo coge de prisa para que no lo engañen y contestaba rápidamente:

—Que se jaga, que se jaga.

Llegaba por fin el día de Reyes. Desde muy de mañana los negros y negras de la Sociedad paseaban por la población endomingados y alhajados como podían, cantando y desgañitándose con el ritmo de la *tumba* y demás canciones suyas. Delante iba el rey, con levita y chaleco blanco, atravesado por una ancha banda roja.

Tras él caminaba un negro que llevaba la corona y el cetro sobre una tabla.

Por la tarde se le veía en la sala pavoneándose en su trono, con la misma levita, el mismo chaleco, la misma banda, la corona en la cabeza, el cetro en la mano, inmóvil, serio y sudoroso.

Abajo, los ministros y generales charlaban gozosos, elegantes, amables en su grandeza, y la gente que transitaba por la calle se detenía, agolpándose a la puerta, unos riéndose sorprendidos, otros, los más, por tradición. El rey entre aquellas banderas y atavíos de feria, iluminados a la caída de la tarde por las lámparas de petróleo, indiferente a las carcajadas, a las admiraciones, ¡quién sabe si a las envidias! estaba quieto, cual si fuera a retratarse.

Cuando después de horas y horas en la misma posición, se le acababa la paciencia o llegaba el momento señalado para bajar del trono, descendía bostezando, maltrecho, con una sed devoradora. Un año fue tal la que sufría, que al bajar, antes de principiar la *tumba*, prólogo y epílogo de todas las fiestas, olvidando títulos, levitas, coronas, banderas y chalecos blancos, se agarró a la garrafa de aguardiente y, bebe que bebe, con un glu glu muy de su gusto, que nadie se atrevió, por lástima a turbar, pilló una talanquera tan grande, tan colosal, que todos rieron como locos y sin atender a su realeza, jugaron con él como con una pelota.

Cuando se le pasó la mona no faltó un buen amigo que le explicó la *juerga* de aquella velada memorable y el pobre rey, avergonzado, se propuso para reivindicarse a los ojos de sus súbditos no probar una gota más de aguardiente.

Vinieron las sesiones de otros años y aún dolido de la calaverada se amansaba, se amansaba...

Decía un negro:

—Que hay que comprá una bandera nueva.

—Que se jaga, que se jaga.

Que otro pedía más luces de petróleo en la sala y el rey respondía benignamente:

—Que se jaga, que se jaga.

Pero después exclamaba uno siempre el mismo:

—Que se tiene que comprá que hace mucha falta para ese día una gran garrafa...

Y el rey turbado le interrumpía y rogándole que se sentara murmuraba:

—Veremo en ello. Veremo en ello.

(EL PORVENIR. 31 DE OCTUBRE DE 1903)

ochentaicuatro. Se despertó el año seis con una nueva soflama de orden moralizante y cultural contraria al tango y los repertorios cómico-líricos que lo utilizaban como reclamo o carnaza lúbrica:

TEATRO ÍNFIMO. Parece iniciarse una saludable reacción contra el teatro ínfimo.

Manuel Bueno y Sinesio Delgado, entre otros, combaten de frente y con rudos golpes el género "sicalíptico" tan célebre por la grosería de sus frases, propia para paladares extragados, como por la desvergüenza de sus ripios, extraídos del hampa.

84. (1) El couplet, hoy cuplé, y como tal en desuso si excluimos los que cantan comparsas y chirigotas en el carnaval gaditano, tiene, etimológicamente hablando, su origen en la palabra francesa con la que se denomina a la copla: couplet. Esta a su vez proviene del provenzal cobla, que significa pareja de versos. La moda importada de Francia del ambiente parisino de los teatros de variedades, provoca la aceptación afrancesada al denominar couplet nada más y nada menos que a la centenaria canción española adecuada ahora a los nuevos aires del recién nacido siglo XX. El poeta Manuel Machado en su famoso poema dedicado al cuplé nos muestra lo variopinto del género y la dificultad de situarlo dentro de los diferentes estilos que por entonces hacían las delicias del público de las capitales españolas:

¡El couplet... pues yo no sé
 –ni nadie tal vez sabrá–
 lo que es el couplet. ¿Será
 alguna cosa el couplet?
 ¿Diremos que es una flor
 con su espina?... ¿Un ¡ay! de amor
 de Arlequín y Colombina?
 ¿Qué es una avispa –de amor–
 que pica y muere? ¿Convenimos
 en que es risa... o en que es llanto?
 ¿O llanto y risa?... ¿Ligera
 llovizna con sol en una
 mañana de primavera?
 ¿Fuente que charla a la luna?
 Apachesco, sicalíptico
 ingenuo, picante,
 (monstrófico o políptico)
 declamatorio o danzante.
 ¿Diremos que es la ligera
 creación semivirginal
 de una musa tobillera?
 ¿la poesía callejera
 de la luz artificial?
 O bien... Vaya, que no sé
 –ni nadie tal vez sabrá–
 lo que es el couplet. ¿Será
 alguna cosa el couplet?

Sí, basta ya de estrellas coreográficas, de "couplet", de tangos y de "pulgas" (1).

¿Es que nuestra escena, tan formidable antaño, que retumba con la sonora majestad de Calderón, que palpita con los acentos inspirados de Lope, que como un jardín frondoso vistiera al dulce encanto de los cuchicheos del alma femenina evocada por la sabia diestra de Tirso, hoy ya no puede sostener sino el rumbo de una hembra cínica, envuelta en el floreado mantón de Manila?

La decencia nacional refléjase en el teatro. De los héroes dramáticos hemos descendido a los personajes chulescos: de los pensamientos elevados y trascendentes, al decir vulgar, adobado, a falta de ingenio, con sales del más abyecto erotismo.

Diríase que nuestras almas no sienten el imperio de los grandes ideales, y son tan débiles que sólo gustan del afrodisiaco que cosquillea y escita y produce un placer enfermo.

Esta es la triste realidad y hay que combatirla. Hagamos que un aire puro sanee la escena: levantemos un teatro fuerte, donde la raza hoy tan enferma pueda ir a tomar lecciones de energía y de salud.

Abel

(EL NOTICIERO SEVILLANO. 4 DE ENERO)

Serge Salaün en su libro sobre el *couplet* (Madrid, 1990) comenta con respecto al *couplet*: “esta introducción de un término nuevo acompaña las importantes mutaciones del teatro español a fines del siglo XIX, a raíz de la penetración de los nuevos cafés conciertos y luego de los salones, cabarets, music-halls, salas de varietés, etc. Si las nuevas modalidades escénicas justificaban novedades lexicales, no se puede decir que la palabra *cuplé* (o *couplet*) obedezca a la necesidad de crear un *significante* nuevo para un referente nuevo ya que, con todo rigor, el objeto así designado tenía ya curso legal en España desde hacía siglos. En efecto el *cuplé* entronca con dos corrientes culturales españolas, el teatro y la canción popular. El *cuplé* no es más que el avatar moderno (hasta 1939), antes del boom de la actual canción comercial de variedades) de estos dos componentes esenciales de la cultura española, tradicionalmente articulados”. (p. 16). Por otra parte Matilde Muñoz en su *Historia del Teatro en España*, Madrid, 1948, se refiere a las pulgas como “el prototipo de la estupidez humana, y las varietés, un género averiado de la sensibilidad francesa achabacanada y perversa del Segundo Imperio”. La influencia de Francia en las artes musicales españolas siempre es superficial, designación de nombres a determinados géneros, etc. Casi nunca influyen en la estructura musical de los géneros propiamente dicha, es un *afrancesamiento* en apariencia. Como podemos apreciar en el comentario sobre el Teatro Infimo los tangos formaban parte del repertorio del teatro de variedades jun-

Ver l'ahí un manifiesto radical, vehemente y doctrinario, maniqueo al fin, absolutista en el discernimiento de lo malo y de lo bueno, el infierno y la gloria, el espíritu y la carne

o lo de siempre otra vez y las que serán y volverán a ser por los siglos de los siglos.

ochentaicinco. A lo que se ve no tuvo mucho efecto la llamada del escrito antitanguista, vamos ninguno, pues ese mismo año vino repleto de tangos por doquier, comprueben:

BENEFICIO DE PURA MARTÍNEZ.. Anoche celebró su función de beneficio la aplaudida tiple Pura Martínez... (1).

... A última hora se representó "Venus Salón".

La señorita Martínez representó el papel de venus moderna, y cantó al final varias soleares y malagueñas acompañada a la guitarra por el maestro Pedro Romero, siendo aplaudida con entusiasmo.

La pareja Mingorance bailó el kake walk que el público hizo repetir; luego la bailarina un tango, que fue aplaudido, y, finalmente, el señor Mingorance cantó unos couplets bailables, que hicieron las delicias del público (2).

■ ■ ■

En la función a beneficio de la hermandad de Santa Marina, se representó como ya hemos dicho la revista "Venus Salón", cantó la señorita Martínez soleares y tangos acompañada a la guitarra.

(EL NOTICIERO SEVILLANO. 17 DE MARZO Y 4 DE ABRIL)

■ ■ ■

to a cuplés y pulgas, no es de extrañar debido al aliento impulsor que su lasciva cadencia imponía en el ambiente del teatro de entonces.

85. (1) Pura Martínez debutó en el Teatro de la Zarzuela en Madrid en el año 1902 y actuó allí durante las dos siguientes temporadas. Pasó luego como primera figura al Lírico y después al Eslava donde estrenó en 1907 "La alegre trompetería" de Lleó y Paso. Fue quizá la primera en introducir en el género chico la canción aflamencada (*Mujeres en la Escena, 1900-1940*, SGAE, Madrid, 1996). Cómo sería esta enorme artista que no sólo cantaba sino que se acompañaba también a la guitarra nada menos que por soleares y tangos.

(2) Romualdo Molina y Miguel Espín nos hablan de los Mingorance cuando se refieren al origen del garrotín: el maestro Goncerbia apunta a Amalia Molina como la artífice del aflamencamiento definitivo del garrotín en el Madrid de 1904 junto

Algunos vecinos de la plaza de la Europa han organizado para mañana, con objeto de celebrar la boda del rey, una fiesta andaluza de la Cruz, que se celebrará en el domicilio de don Antonio J. Ariza.

El programa musical de dicha fiesta es el siguiente:

Primera Parte

- 1º. "La Matchicha".
- 2º. Pasodoble "La Giralda".
- 3º. Seguidillas.
- 4º. Wals "Los joaquines".
- 5º. Mazurka.
- 6º. Sinfonía de "Campanone".

Segunda Parte

- 1º. Schotis "No te quise".
- 2º. Polka "Mírame".
- 3º. Seguidillas andaluzas.
- 4º. Pasodoble "Compasión".
- 5º. Guajira y Tangos.
- 6º. Bailes Flamencos (3).

(EL LIBERAL 6 DE MAYO)



FIESTA ÍNTIMA EN PALACIO. El miércoles hubo en Palacio una interesante fiesta íntima, con objeto de que Su Majestad la Reina Victoria pudiera conocer algunos bailes regionales españoles.

La notable profesora de baile señorita María Martínez, tan conocida de la sociedad madrileña, se presentó con dos de sus discípulas, las encantadoras señoritas de Iturbe y de Catres, hijas de la señora viuda de Iturbe y condesa viuda de Catres.

con Orfeo, los hermanos Sebas y los Mingorance, atribuyéndose él mismo la creación del ritmo y la melodía del Garrotín (*Flamenco de Ida y Vuelta*, Sevilla, 1991).

(3) El programa de la fiesta preparada para la boda del rey muestra sobradamente la variedad de géneros que convivían por entonces (1906), pasodobles, mazurcas, valsos, schotis, polkas, guajiras y tangos. El final con los bailes flamencos nos muestra una vez más como hacia 1906 aún no estaban los tangos incluidos dentro de los géneros flamencos sino que más bien pertenecían a los géneros de variedades, la versión flamenca no tardará sin embargo de cristalizar en la creación de alguno o alguna inspirada cantaora. La Matchicha con la que abre el concierto, como declaración de principios, la comentaremos más adelante.

Estas lindas jóvenes bailaron admirablemente las sevillanas, acompañadas por guitarras y bandurrias.

Luego María Martínez bailó un tango con toda la gracia y distinción que sabe dar la gentil artista a este género de bailes que tan difícil es transportar de los escenarios a los salones (4).

La Reina se mostró complacidísima de la improvisada fiesta.

(EL NOTICIERO SEVILLANO. 11 DE JUNIO)



TEATRO DEL DUQUE. Anoche, con las zarzuelas *Bohemios* y *Las Estrellas* (5), se presentó ante el público la tiple señorita Mayendía.

En *Las Estrellas* se reveló como tiple cómica, muy graciosa y desenvuelta, viéndose obligada también a repetir el célebre tango.

(EL LIBERAL. 18 DE SEPTIEMBRE)



ESTRENO DE "EL POLLO TEJADA". ...El triunfo del retruécano es absoluto. Y los autores del *El pollo Tejada*, Arniches y García Álvarez, han probado en distintas ocasiones que son maestros consumados, o por mejor decir, inventores de chistes de todos matices.

Y dichas estas dos palabras en tono de reseña y no de crítica, apuntaremos que en la citada producción y con respecto a la partitura, sobresalen por su excelente factura el intermedio del segundo al tercer acto, que comienza en un ritmo de vals terminando con el desarrollo de un motivo árabe; la danza paraguaya, que más parece una matchicha, y el tango de la canaria; estos dos números obtuvieron el honor de la repetición (6).

(EL NOTICIERO SEVILLANO. 25 DE SEPTIEMBRE)



(4) La dificultad de transportar el tango de los escenarios a los salones no es novedad en la historia de la danza y la música en España, que durante siglos no ha hecho más que estilizar los bailes populares llevándolos de la taberna al palacio. Recordemos lo apuntado por el maestro Otero en el punto 64, en cuanto al baile por tangos en 1912.

(5) "Bohemios": Zarzuela en 1 acto; libreto: Guillermo Perrín y Miguel palacios; música: Amadeo Vives Roig; estreno: Teatro de la Zarzuela de Madrid, el 24 de Marzo de 1904.

"Las estrellas": sainete en 1 acto; libreto: Carlos Arniches; música: José Serrano y Joaquín Valverde; estreno: Teatro Moderno, el 30 de diciembre de 1904.

(6) “El pollo Tejada”: aventura en 1 acto; libreto: Carlos Arniches y Enrique García Gálvez; música: Joaquín Valverde y José Serrano; estreno: Teatro Apolo, el 29 de mayo de 1906. El número 2 es una “danza paraguaya”, y dice así:

La danza paraguaya
desmaya, desmaya
al que la mire aquí
quiquiriqui.

Como se agita
la gentil paraguayita
más que el Perú
bailando niña vales tú.

Paraguayita ay
retebonita
baila graciosa
la melosa paraguaya
del paraguay, guay, guay

En el número 4 Tejada canta el tango que dice:

Oid todas atentísimas
requetesimpatiquísimas moras
moritas moras
un tango voluptuosísimo
que os ha de gustar muchísimo

Si os fijáis en la canariera
ya veréis qué sencilla es
movimiento de la cadera
y no dar mucho juego a los pies.

Toma esta mora mi bien
que madurita está ya
jámatala, jámatala,
jámala, jámala, jámala ja.

Tengo una canariera
que me la pongo a este lao
y estoy como si me hubiera pintao
y si a la canariera
le doy así con sangasón
parezco una miniatura al crayón

Por *El perro chico* no pasan días; continúa tan chico y tan gracioso para el público.

...Se repitieron dos números, el popular "Pay-pay" y el tango del gitano, que la señorita Mayendía bailó con mucha gracia (7).

(EL NOTICIERO SEVILLANO. 2 DE OCTUBRE)



En cuanto a la Matchicha que menciona nuestro cronista del Noticiero Sevillano el 25 de septiembre de 1906, apuntamos la letra de este género que aparece en el número 6 de la revista en un acto "El país de las hadas" (la descripción más adelante) del año 1910; cuatro años después. Aparece bajo el siguiente título "La matchicha, bolero" (toma ya, bolero, y en 2x4, como el bolero cubano. El español siempre fue ternario, 3x4). La primera estrofa describe este baile diciendo:

Pa bailarse una Matchicha
incitante y zalamera
hay que darle un rico rico
movimiento a la cadera

(7) "El perro chico": Viaje en 1 acto; libreto: Carlos Arniches y Enrique García Álvarez; música: Joaquín Valverde y José Serrano; estreno: Teatro Apolo, 5 de mayo de 1905. En el nº 2 las Hermanas Pay Pay cantan:

Las muchachas que están en Manila
llevan siempre en la mano un paypay
que el paypay en Manila se estila
y en Salamacay ay que se me cay

El número 4 lleva a partir del compás 33 la indicación siguiente: Tiempo de Tango, salen los gitanillos:

Si quieren los milores
algún tanguito
se pué cantar ausías
el más bonito.

Un tanguito mu resalao
melosito y acaramelao
un tanguito que le gustará
que se canta por Graná.

TEATRO DEL DUQUE. El público que asistió anoche al estreno de *La taza de te* (8), pasó un rato, al parecer, entretenido, porque no iba a buscar bellezas literarias, sino a distraerse y tener ocasión de reirse, y como esto lo consiguió, no pidió más.

La obra de los señores Paso, Abati y Thous tiene música del maestro Lleó y como sus autores le llaman caricatura japonesa, por tal caricatura hay que tomarla...

Lo que no resulta muy japonés que digamos es el tango flamenco que se bailan las gheisas y estábamos maravillados de que en Tokio se dieran a lo mejor estos rasgos de flamenquismo.

(EL LIBERAL 3 DE OCTUBRE)



TEATRO CERVANTES. En tercera sección se estrenó anoche en este teatro el capricho literario en un acto y dos cuadros, letra de don Aurelio Álvarez Rendón, música del maestro don Manuel Font, titulado *La partía del Vivillo* (9).

...El libro del señor Álvarez Rendón tiene un comienzo que no carece de originalidad, y las escenas que se desarrollan en la casa de la viña jerezana, donde los trabajadores dan el bromazo al gitano Macarrón, hacen reír al público.

(8) “La taza de té”: Caricatura en 1 acto, libreto: Joaquín Abati Díaz Antonio Paso, M. Thous Orts; música: Vicente Lleó; estreno: Teatro Cómico, el 23 de marzo de 1906. Medio año antes del estreno sevillano. En esta caricatura aparece un tiempo de pasacalle con la siguiente letra:

Siempre que una española
ceñido el talle lo luce al andar
no hay español que deje
de abrirle calle por verlas pasar,
y si además la falda
se le levanta un poco así
¡Arsa y ole! ¡fíjense ustedes en mí!
Diga usted si hay gacho
que no se atortole
cuando voy andando yo

(9) “La partía del vivillo”: Capricho en 1 acto; libreto: Antonio Paso y Joaquín Abati; música: Vicente Lleó; estreno: Teatro Cervantes de Sevilla, el 15 de diciembre de 1910. El n.º 4 es el tango del candil que dice:

El número del tango del candil fue repetido, y las situaciones finales resultaron de efecto.

(EL LIBERAL. 12 DE DICIEMBRE)

Beneficios, Cruces de Mayo, Zarzuelas, Repertorios, Perros Chicos, Caricaturas japonesas, el gitano Macarrón y hasta otra mismísima María Martínez, “con toda la gracia y distinción” del mundo bailando tangos en palacio delante de la Soberana,

tangos.

En efecto, las de antes han sido nueve gacetillas, nueve, por mor del tango, publicadas en periódicos de Sevilla por el año seis.

Y aún alcanzó una décima, un décimo argumento, esta vez desde la orilla del desafecto, pero certificando al fin la preponderancia del género

en aquel tiempo:

CERVANTES. La zarzuela que sus autores, don Miguel Echegaray y el maestro Caballero, titularon María Luisa (10), fue estrenada anoche en tercera sección.

Los números más salientes de la partitura y que fueron aplaudidos, algunos con verdadero entusiasmo, son una romanza de tiple, un cuarteto cómico, un brindis y un wals coreado.

No hay en la partitura ni tangos, ni couplets, ni matchichas, de que están tan llenas

Es el tango del candil
un tanguito exajerao
que bailándolo entre dos
resulta muy resalao

No sé donde los han transportao
lo que sí sé que lo he bailao
y todo aquel que lo ha visto
pues de risa se ha tirao

(10) “María Luisa”: Zarzuela en 1 acto; libreto: Miguel Echegaray; música: M. Fernández Caballero; estreno: Teatro Apolo, el 10 de febrero de 1906. Nueve meses antes del estreno en Sevilla. La matchicha, el cuplé y los tangos vuelven a aparecer juntos en tono despectivo (ver 84.7).

las modernas zarzuelas, y a pesar de ello, la obra fue francamente recibida por el público y grandemente aplaudida al terminarse, levantándose el telón varias veces.

(EL LIBERAL 7 DE NOVIEMBRE)

ochentaiséis. Y en 1907 hasta los temibles y terribles bandoleros andaluces se divertían bailando tangos:

"PERNALES" DE JUERGA. Por noticias particulares sabemos que el famoso *Pernales* estuvo el domingo en la hacienda "La Alegría", situada en el sitio conocido por los Pollos, del término de Morón. Pero esta vez el bandido no iba en trance de realizar una de esas fechorías que tanto nombre le han dado; por el contrario, sus intenciones eran pacíficas y como verá el lector, sólo deseaba un rato de fiesta para esparcir el ánimo.

Llegó *Pernales* a "La Alegría" sobre las doce de la mañana, acompañado de los dos individuos que se le han incorporado. Preguntó por el dueño de la finca señor Labandero, y como le dijeran que estaba ausente, quiso saber la gente que había en el caserío.

Encontrábase allí la esposa del propietario acompañada de sus dos hijos, niños de corta edad.

Pernales manifestó deseos de saludarla y le mandó decir que quería hablarle y que no tuviera miedo, pues no le guiaban malas intenciones ni se proponía pedirle nada.

La señora acudió al llamamiento del bandido llena de temor; pero *Pernales* se apresuró a tranquilizarla, anunciándole que sólo se proponía descansar unas horas en el cortijo.

Pidió *Pernales* vino y le entregaron una cántara. Bebieron el bandido y sus acompañantes y después mandó venir a los criados, organizando una fiesta ante la dueña de la casa, que la presenció en el estado de ánimo que es de suponer.

No faltó una guitarra, y como *Pernales* quería alegría, los criados cantaron, y uno de los bandidos bailó el tango.

(EL PROGRESO. 16 DE MAYO)

86. También se refiere Estébanez Calderón a los caleseros o conductores de caleas de caballos que, como en Cuba, parece ser que en el gremio abundaban los cantadores y tocadores de guitarra. En realidad los artistas que Andalucía ha dado a lo largo de su historia son tan numerosos que resulta prácticamente imposible que todos pudiesen vivir de su arte, abundando entonces el aficionado o músico amateur, músico que, con iguales condiciones, en otro lugar sería reconocido como tal.

Historia de lo más natural y relajante. Cumpliendo con la tradición que ya reconociese Don Serafín Estébanez Calderón *El Solitario*, cuando en su famoso libro *Escenas Andaluzas*, publicado en 1847, dijo que:

"Los cantadores andaluces, que por ley general lo son la gente de a caballo y del camino..."

Sólo que, en este caso, no eran cantadores sino bailadores los bandidos, mientras cantaban los criados para ellos. Cantaron tangos y sevillanas también, que se las marcó el mismísimo *Pernales*.

ochentaisiete. Se cantaba y se bailaba por to entonces cuando el flamenco había superado airosa y modestamente triunfal las épocas duras en su contra, que nadie públicamente lo quería y abominaban de él como cosa nefanda, producto de perversión y vicios los peores.

Así que rehabilitado y espléndido, pleno de auténticas, rutilantes figuras, el género rebosaba con lujo y poderío:

LA FIESTA ANDALUZA EN ESLAVA. Una nota soberbia, imponderable de color, se ha ofrecido ayer tarde en el teatro Eslava con motivo de la fiesta andaluza organizada en obsequio de los representantes de las comarcas españolas.

No puede darse cuadro más vivo, más brillante, más pintoresco. Un ilustre artista, García Ramos, decía, entusiasmado, que tardaría en repetirse un acto semejante, tan lleno de luz y de vida. Era, en efecto, deslumbrador el conjunto. El teatro aparecía ocupado totalmente, figurando en él muchas y bellas damas. En el lugar que ocupa la pista, hallábanse colocados los grupos regionales, ofreciendo también una atractiva nota, con sus trajes diversos...

87. (1) No tiene desperdicio la descripción de esta fiesta andaluza de el Eslava. No sólo por la cantidad de figuras que aparecen nombradas, sino por cómo el cronista describe los bailes y por una parte aparecen los andaluces, muchos de ellos hoy considerados flamencos (ya que han sufrido desde entonces el proceso de aflamencamiento como todos los géneros flamencos): la farruca, las malagueñas, las soleares o los caracoles. Y, como apunta el poeta Ortiz Nuevo, el tango y el jaleo: "Ea, bulerías y tangos son flamencos, las soleares no". Una de dos: o el cronista no tiene ni idea, o la que se equivoca es la flamencología. ¿Sabemos realmente algo?

...A las tres y media en punto aparecieron todos los artistas en escena. Un aplauso entusiasta, nutrido, saludó la aparición. Caras bonitas, cuerpos graciosos y gentiles, vestidos de todas clases y envolviéndose en ricos mantones de Manila, de los más variados colores y dibujos, cabezas tocadas con flores, rosas y claveles; el cuadro no podía ser más sugestivo, bien claro lo decía la admiración y el entusiasmo del público.

Y fueron apareciendo las graciosas figuras de Pastora Ramos, Rosario y Carmen Cortés, Manuela Llamas, Isabel López, Rita Cruz, Antoñita Gutiérrez, Juana García, Pilar Pardo, Presentación Muñoz, las hermanas Olié, la Morenito, Amalia la Ramito, para bailar unas las sevillanas, otras la farruca, la macarena, el vito, panaderos, malagueñas, el ole andaluz, el bolero, las soleares, los caracoles, etcétera*. Todos estos bailes fueron aplaudidos con gran entusiasmo, teniéndose que repetir muchos de ellos (1).

Los números de baile flamenco, tango y jaleo**, estuvieron a cargo de dos artistas en su género: Juana la Macarrona y Antoñita la Campanera, acompañadas por la Serrana. Fueron también aplaudidas con delirio y hubo también la consiguiente repetición.

Habichuela, maestro de verdad en el manejo de la guitarra, tocó admirablemente, como él sabe hacerlo, y Pastora Pavón la Niña de los Peines, José Medina y Luis López el Niño de las Marianas, hicieron las delicias del público cantando.

La Niña de los Peines está hoy reputada hoy con justicia como la mejor cantadora de tangos. Tiene una hermosa voz y un delicioso estilo. Hay momentos en que al cantar parece que gime y que llora, obteniendo los mejores efectos (2).

Medina fue otro de los héroes de la tarde. Hizo verdaderas filigranas cantando malagueñas, el garrotín y, a petición del público, jotas y guajiras. Los aragoneses cada vez que cantaba una jota se ponían de pie y le aplaudían con entusiasmo. Ha sido una buena tarde para Medina.

El grupo presentado por el maestro Otero —digno siempre de su buen nombre artístico— llamó grandemente la atención, tanto por lo que hizo como por la manera de presentarse. ¡Bien por Otero, que se ha mostrado incansable, y por sus discípulas, que le honran de veras! Graciosas y gentiles, constituían un grupo encantador.

Ha sido, en suma, la de hoy una fiesta memorable, un gran éxito en todos los sentidos.

(EL LIBERAL 28 DE ABRIL DE 1908)

(2) La Niña de los Peines, la mejor cantadora de tangos, con ella los tangos, el tango cubano, el tango de negros, el tango americano, es por fin tango flamenco: “Hay momentos que al cantar parece que gime y llora, obteniendo los mejores efectos”, descripción del tango que contrasta en cierta forma con el carácter sensual y humorístico que dominó hasta el momento en los tangos cantados en zarzuelas y cafés.

ochentaiocho. Pastora la reina

Pastora el compás
 Pastora voz de tristeza y alegría
 Pastora el tango
 Pastora el eco
 Pastora el bronce
 Pastora brillo de lujuria
 Pastora el juego
 Pastora la gracia
 Pastora el vértigo sujeto
 Pastora el duende verdá
 Pastora la noche amaneciendo
 Pastora júbilo
 Pastora duquelitas negras
 Pastora inacabable
 Pastora inmensa
 Pastora de Sevilla
 Pastora hembra
 Pastora libre
 Pastora ritmo
 Pastora sabia

88. Escuchando los tangos de la Niña de los Peines, los cantes por tangos que han llegado hasta nosotros, si bien tienen ya una cadencia claramente flamenca, no podemos asegurar que en la época a la que se refiere la crónica (1908) Pastora contaba 18 años y, aunque ya era incomparable por tangos, no sabemos cómo eran estos de flamencos. Sabemos que su nombre lo obtiene por aquella copla:

Péinate tú con mis peines
 que mi peines son de canela
 el que con mis peines se peina
 salero lleva de veras

O aquella otra versión, más cubana:

gitana Pastora para decir tan bien los
tangos, con su sangre y con su empuje su misterio su carne su deseo y
su ritmo encadenado al primitivo son de los tambores negros pene-
trantes

penetrantes

penetrantes

tangos en su voz recia, incluso varonil de mujer va-
liente, poderosa, también tierna y fogosa como

los tangos

flamencos

hondos

gitanos andaluces universales

tangos

aquellos los que principiaron a ser
entre la esclavitud horrorosa

cuando los negros

para huir de los espantos

se reunían a bailar

al son de sus tambores y otros instrumentos.

Péinate tú con mis peines;
mis peines son de azúcar;
quien con mis peines se peina
hasta los dedos se chupa.

Su famoso tango “Al gurugú” posee todos los elementos del tango flamenco. Y
una de sus coplas nos relata las andanzas de un andaluz en la guerra:

Mi marío no está aquí
que está en la guerra de Francia
buscando con un candil
a una pícara mulata

O aquellos granadinos que dicen:

ochentainueve. Tangos en teatros, fiestas reuniones íntimas y reuniones públicas, tangos de mil modos, y en la Feria también, naturalmente, por la noche y el día:

LA FERIA POR LA NOCHE. Seguramente fue la de anoche la de mayor animación en la Feria y en la que el Prado ofrecía el más brillante aspecto.

Luciendo su gentileza bellísimas mujeres, ataviadas ya con la clásica mantilla, ya con el elegante sombrero, atraían las miradas y se llevaban tras sí el homenaje justísimo que su hermosura reclamaba.

Las notas de sevillanas, tangos o seguidillas arrancadas a los pianos, con el alegre acompañamiento de los numerosos palillos, salían de gran número de casetas donde las parejas apenas daban descanso al baile (1).

■ ■ ■

Ya no me pongo en el pelo
cintas de color de grana
hasta que no vea venir
a mi novio de La Habana

¿Cómo era la música de aquel tango que dio nombre a Pastora? Posiblemente estuviese en un estadio anterior a la definitiva cristalización de los tangos flamencos, tal y como los conocemos hoy. Si conocemos los tangos de Pastora y no podemos negar su clara afiliación flamenca, ¿podremos entonces considerarla la primera cantora de tangos flamencos? ¿o fueron aquellos de Manuel Torre en 1904? ¿o los de alguna tanguera que tuvo la feliz idea de meter la soleá por tangos, tocando por medio?. En la grabación de 1913 escuchamos bajo el título de “tango” cómo Pastora Pavón interpreta unos tangos flamencos pero con un aire lento cercano a los tientos que denota la intención flamenca de “ajondar” un género musical como el tango, cuyo origen está más emparentado con movimientos ligeros y desenfadados.

El proceso de aflamencamiento de los tangos parece ser tarea del siglo XX, en un momento en el que el cantaor andaluz siente el tango americano, aquel tango de los negros, como algo suyo. Continuando el natural proceso de aflamencamiento en el que concursaron gran parte de los géneros musicales andaluces, cantables y bailables, participó también el tango de La Habana.

89. (1) El piano, también llamado instrumento rey, tuvo y tiene en España una importante presencia, eclipsada no obstante por la reina de los instrumentos, la guitarra. Las posibilidades armónicas, además de las melódicas, junto a la enorme

LA FERIA POR LA MAÑANA. Verdadero día de Feria sevillana. luz y calor; animación y alegría extraordinarias, han sido la nota característica del último día de nuestra incomparable Feria.

En muchas casetas se ha bailado bastante, derrochando las que lo hacían la gracia y el donaire.

En la caseta del Círculo de Labradores se dio esta mañana la nota típica, pues se celebró una fiesta andaluza con tangos, garrotín, sevillanas, jaleos y demás bailes característicos de la región, así como su poquito de cante jondo (2).

La fiesta estuvo a cargo del cuadro flamenco que dirige el maestro Otero.

(EL LIBERAL 20 Y 21 DE ABRIL DE 1910)

noventa. En 1911 los papeles publicaron noticias de más tangos y garrotines, de moda por entonces: el garrotín; y otro sí de guarachas, en Sevilla guarachas:

difusión doméstica de ambos instrumentos, supuso que en los siglos XIX y XX obtuvieran ambos instrumentos la fiel atención de los compositores. En el caso de España y más concretamente de la música teatral, el piano suple con creces a la guitarra, por su volumen y por la imparable influencia extranjera, en la interpretación de la música en fiestas y ferias como la de Sevilla. Aunque lo normal es la guitarra, por entonces el piano acompañaba el canto, y los palillos, como menciona la crónica, marcaban el compás. Las palmas y la guitarra de hoy, parecen más andaluzas, pero hoy es que no hay pianistas. En los conservatorios españoles los pianistas se pelean con Bach y Schumann, y no se rebajan a tocar sevillanas, tangos o seguidillas, como en la Feria de aquel 1910. Qué lujo. Notas arrancadas a un instrumento cuyos abuelos y padres, el órgano y el clave, tuvieron en España enormes intérpretes y compositores. Antonio Cabezón y el Padre Soler, por citar dos extremos.

(2) Si por la noche el piano era el rey, por la mañana la Feria era flamenca en la Caseta de los Labradores. Nada menos que cuatro géneros, dos por tangos: tangos y garrotín, uno por seguidillas: sevillanas, y otro por jaleos, que en 1910 aún llamaban así a las bulerías, jaleos. Su poquito de cante jondo que, a la vista del los géneros citados, más bailables, se refiere al “cante pa escuchar”. El maestro Otero y su cuadro como “nota típica”. Curioso. Hoy podríamos decir entonces que toda la feria sevillana está llena de notas típicas.

DUQUE. En *El país de las hadas*, que se representó en cuarta sección, a más de las señoritas Llerandi, Ferrando y Girona, se aplaudió a Sara López, que repitió el tango y el garrotín (1)

(EL LIBERAL. 27 DE SEPTIEMBRE)



90. (1) “El país de las hadas”: Revista en 1 acto; libreto: Guillermo Perrín Vico y M. Palacios; música: R. Calleja; estreno: Gran Teatro, el 29 de abril de 1910. El número 5 es el garrotín, con una introducción que dice:

Baila baila gitanilla
baila baila el garrotín
porque tienes sangre mora
del moruno zacotín

Comienza el Garrotín entonces diciendo:

Gitanilla fue mi mare
y también yo soy gitana
y porque me gusta bailo
y porque me da la gana.

Gitanilla de Granada
que nació en el Albaicín
a mi me parió mi mare
pa bailar el garrotín.

No me tirés indiré
que mi padre es arquitecto
de la línea de Jeré

Una dos y tres
y el garrotín y el garrotán
por ver a la vera de la vera van

Los estribillos que hemos escuchado tantas veces, tienen su origen en el País de las Hadas o el viaje es al contrario. La ida y la vuelta, el huevo o la gallina, el cuento de nunca acabar... Vamos a intentarlo al menos, que sea por el arte de Pepe Marchena. La mención a Granada no la hemos podido aclarar, sólo citaremos los personajes de la obra: la Alegría, Inocencia, Don Juan, El Amor, Don Primitivo e Inocente. Obra que desarrolla su argumento en un ambiente onírico y de magia como impone el título. Por otra parte el tango mencionado en la crónica hace referen-

DUQUE. Anoche, en tercera sección, se estrenó la opereta original de los señores Mihura y González, la letra; del maestro Penella la música, *La niña de los besos* (2).

La música es agradable, dominando en los números el ritmo bailable. Algunos números fueron repetidos y todos aplaudidos, alcanzando este último premio, muy señaladamente, una especie de guaracha que el simpático y falso doctor titula *Cachimba sampaguita*, número que está muy bien hecho y que tiene sabor americano.

(EL LIBERAL 7 DE DICIEMBRE)



cia a la Matchicha de la que antes adelantamos la primera estrofa: pa bailarse una matchicha.... El tanguito continúa diciendo:

Hay que darle a todo el cuerpo
movimiento general
y al final hay que pegarse
con el bombo nacional.

¡Ay! que toma que toma caera
¡ay! que toma que sabe muy bien
¡ay! que toma que toma Matchicha
tome usted, tome usted, tome usted

(2) “La niña de los besos”: Opereta en 1 acto; libreto: Ricardo González del Toro y Miguel Mihura; música: Manuel Penella; estreno: en el Gran Teatro, el 23 de Mayo de 1911. La especie de guaracha a la que hace mención la crónica de El Liberal hace el n^o 5 en la partitura que a partir del compás 66 dice así:

La danza del negro Sampaguita
es un baile que quita quita
que quita el hipo
allá se baila cogiendo
la pareja del talle si se deja
que sí se dejará.

Toma la cachimba
toma la cachimba ya
tómala negra que se me va
tómala pronto guárdatela.

Mi negro, mi negra
me alegro, te alegras

LLORENS. La hermosa cupletista Candelaria Medina sigue actuando en este salón con gran aplauso, siendo todas las noches festejadísima en sus canciones que dice con picardía y gracia inimitables.

Indiscutiblemente este salón ha hecho este año alianza con la fortuna, pues de los grandes éxitos de la gentil Aurora Jofret, La Goya (3), ahora que ésta está próxima a marcharse, ha llegado para sostener el calor del entusiasmo, la hermosa Candelaria Medina (4).

La Goya fue anoche ovacionadísima al cantar una guaracha del ven y ven, con letra alusiva a los hermanos Quintero, cuando estos celebradísimos autores se encontraban en el salón.

(EL LIBERAL, 13 DE DICIEMBRE).

yo quiero ¡cachimba!
chachimba no más

(3) La Goya: nombre artístico de Aurora Mañanós Jofret, nació en Bilbao en 1891. Prima de la bailarina Teresita Mandri Jofret “La Gioconda” vivió sus primeros años en México donde tomó contacto con María Conesa, cupletista que era allí un ídolo. A su vuelta a España se matriculó en la academia del compositor Rafael Gómez, para presentarse como cupletista en el momento en que el género ínfimo derivaba al de variedades. A ella se debe la reforma del cuplé, que consiguió en desprenderse de todos los resabios del género ínfimo que le pudieron quedar. Impuso la novedad de cantar cada canción con el traje apropiado. Se retiró de la escena en 1927 debido al matrimonio con el escritor Tomás Borrás y solo reapareció en algunos festivales benéficos durante la Guerra Civil. Puso de moda uno de los géneros o temáticas que más característicos van a ser del cuplé en años posteriores: el majismo, la vuelta al siglo XVIII, la recuperación de la tonadilla española y de canciones procedentes de zarzuelas y obras del género chico. Su repertorio era muy amplio. A lo largo de su carrera interpretó unas 200 canciones de muy diversos autores tanto españoles como franceses e italianos. Canciones como “Ven ven” (mencionada en esta crónica del El Liberal), “Balancé”, “La duquesa torera”, “La maja de las Vistillas”, entre otras. Su importancia es equiparable a la de la Fornarina y Raquel Meller. (*Mujeres en la Escena, 1900-1940*, SGAE, Madrid, 1996).

(4) Candelaria Medina: cupletista malagueña que triunfó allá por 1900. Era prima de las bailarinas del género andaluz Las Camelias. En 1902 trabajaba en el Salón Actualidades, el principal local de cuplé, donde compartía el papel estelar con

Huellas, vivísimas huellas de lo americano bailable entre nosotros. O la vivencia de una *vuelta* espléndida y la mar de caudalosa, riquísima.

noventauno. ¿Quién señaló al otoño como tiempo sombrío o anticipo de muerte? Tal vez en otras regiones del mundo sí lo fuere, pero no en Sevilla, donde viene a ser una segunda primavera magnífica y pujante. Así lo fue cuando pasaba por su vera el 1912 y fijó en su memoria signos de tango por partida doble, en lo clásico y en lo popular,

por tangos:

EL CONCIERTO TURINA. El martes 29 del actual, a las nueve de la noche, tendrá lugar, en el salón de fiestas del Pasaje de Oriente, el concierto de piano que dará el notable compositor señor Turina (1).

La Fornarina, aunque con un sueldo inferior. En sus primeros años se dedicó al género ínfimo y posteriormente, en torno a 1912, se pasó al cuplé propiamente dicho. Entre 1912 y 1920 fue una de las figuras más cotizadas, aunque sin llegar nunca al nivel de Raquel Meller o La Goya. Su fama se mantiene hasta los años veinte, en que se retira. Destacaba por sus canciones andaluzas y gitanas como “La vendedora de moras”, “Yo nací en Sevilla”, “La gitana petenera” y “Soy malagueña”, así como por su exuberante belleza. (*Mujeres en la Escena, 1900-1940*, SGAE, Madrid, 1996).

91. (1) Joaquín Turina es uno de los escasos compositores españoles y andaluces que lograron traspasar la frontera del anonimato nacional e internacional inspirándose en la tradición musical de su tierra natal para elaborar un lenguaje musical que la historia ha convenido en encuadrar dentro del movimiento nacionalista, al que pertenecen igualmente Falla y Granados. Turina fue siempre un hombre comprometido con su oficio de compositor. Escribió, entre otros ensayos, uno titulado *La música andaluza*, libro que comienza con una autocrítica musical donde arremete contra la moda zarzuelera de andaluzarlo todo. Transcribimos el primer párrafo por lo ilustrativo de sus contenidos: “Ya es cosa sabida, y aun olvidada, que Andalucía ha sido siempre la víctima en la que se han ensañado todos los compositores más o menos coloristas, desde Borodine, hasta Quinito Valverde. Ha nacido con ese negro sino y ¡válgame Dios cómo lo han puesto algunas veces! Traducir ritmos, estropear sus cantos, falsear su ambiente, ha sido, es y será cosa tan corriente y vulgar que nadie ha parecido extrañarse de ello. Hay más aún. Cada vez que la musa po-

PROGRAMA

Primera Parte:

- Danza Española (Granados)
- Sevilla "Suite pintoresca" (Turina)
 - I. Bajo los naranjales
 - II. El Jueves Santo a media noche
 - III. La Feria

Segunda Parte:

- Sonata Patética (Beethoven)
 - I. Allegro Molto
 - II. Adagio
 - III. Rondó
- Nocturno (Chopin)
- Tres danzas andaluzas (Turina)
 - I. Petenera
 - II. Tango
 - III. Zapateado

(EL CORREO DE ANDALUCÍA. 26 DE OCTUBRE)

pular andaluza, fecunda siempre, ha lanzado un nuevo ritmo que traduzca uno de sus gestos, o un nuevo acento que exprese uno de sus más íntimos sentimientos, ese acento y aquel ritmo, al salir de su patria chica en toda su pureza, han sido cogidos al primer vuelo por la traidora mano de algún reyezuelo del trimestre que, después de manosearlo sin el menor pudor, lo han vestido con extraño ropaje de un colorín o de otro, pero siempre feo y caricaturesco y con aquel disfraz ha vuelto de nuevo a su pueblo natal embutido dentro de una zarzuela y en medio de otros hermanos de padre tan lisiados como él ¿Queréis ejemplos? El garrotín, la farruca y tantos otros". (J. Turina. *La música andaluza*, Sevilla, 1982). Esclarecedor sin duda el comentario introductorio del compositor sevillano a su libro. No podemos sin embargo estar de acuerdo con el ilustre músico ya que, como viene demostrándose en este libro el viaje de la música andaluza no es exclusivamente del pueblo al teatro deformado, sino también del teatro al pueblo. Que el garrotín o la farruca fuesen bailes populares antes de pasar al teatro es algo probable pero no seguro. El viaje, si fue de ida o de vuelta es algo que aún está por determinar. Por otra parte denigrar, como hace el afectado Turina, de toda la música de zarzuela fue también una moda muy extendida en los salones donde resonaba la "gran música", moda o afrancesa-

Y tan sólo unos días después, a lo primero de noviembre, con motivo de una gira-romería-campestre que se inventaron para solazar a los participantes de un congreso internacional de turismo; fijense cómo se lo montaban en el campo al atardecer y bajo la mirada atenta y complaciente de la mismísima Virgen del Rocío:

...Tablada hervía en fiestas.

Aquí el rasgueo de la guitarra, allá el repiqueteo de las castañuelas, en un grupo palmas y sevillanas, en otro jipios y tangos (2), en todas partes animación y alegría y en muchos sabrosas meriendas, frecuentemente más abundantes de vino que de pastas y fiambres.

(EL CORREO DE ANDALUCÍA, 4 DE NOVIEMBRE)

noventaídós. El 1913, año de guarismo tan temido por la superstición, no sólo trajo a Serva el ritmo y una adorable imagen de la rumba; también fue elegido, de modo aún inexplicable y sorprendente, para bautizar al antiguo género *jaleo* con su nuevo nombre *bulería* * y aún

[*] SOCIEDAD BENAVENTE. La buñolada y el baile organizados para el domingo en el local de esta Sociedad fueron motivo para que el hermoso salón de fiestas se viera rebosante de un mujerío extraordinario, por la calidad y el número.

La buñolada se resintió algo de la falta de organización, notándose la carencia de freidores. Según nos dijeron, una de las familias gitanas que se había buscado para ello estuvo de bronca en la Cava y, por consecuencia, no pudo asistir a encargarse de sus menesteres. Por esta causa no bastaban para el consumo los que se dedicaron a aquella faena.

El maestro Ángel Pericet (1) y sus discípulas Lola Fernández, Rosarito Sanz, Bernardita Díaz, Pepa Barranco, los hermanos Ceballos y el trío Pericet ofrecieron a la concurrencia todos los pri-

miento que aun hoy vive con gran fuerza hasta el punto de que es raro encontrar un auditorio amante de la música de Brahms o Albéniz y que a la vez sea aficionado, por ejemplo, a las chirigotas gaditanas, la zarzuela o el más puro cante flamenco. Olvidó Turina que sus tres danzas andaluzas (petenera, tango y zapateado), tres géneros de probable origen indiano, fueron compuestos creyendo en su origen andaluz y olvidando su cuna mexicana y cubana. Todos los géneros evolucionan, sea en el teatro o en la calle, y denigrar de uno porque haya pasado por los escenarios no es razón para despreciarlo. ¿Qué hubiera sido del Arte Flamenco sin los escenarios?

(2) En la referencia del Correo de Andalucía del 4 de noviembre a los jipios y tangos encontramos cómo la alusión a los tangos es traída como sinónimo de juer-ga, al igual que en sus orígenes allá por la primera mitad del siglo XIX.

92. (1) La escuela bolera española fue la danza predilecta de majos y majas del siglo XVIII, la forma de expresión bailable preferida en el mundo de la tonadilla escénica. El bolero vivió sin embargo su decadencia para dar paso a nuevas formas más insinuosas y sensuales, menos refinadas, más acordes con la moda de agitanarlo todo que vivió la España del siglo XIX. No obstante gracias a la familia Pericet se ha podido mantener la esencia de la escuela bolera en sus academias por las que han

dio de sí para alumbrar un folletinesco artículo de prensa, a modo de culebrón, escrito y publicado para maldecir al tango, al nuevo tango, nuevo tal vez en sus maneras pero viejo, viejísimo, en su comportamiento sensual de carne humana juntándose dichosa y natural.

pasado miles de alumnos, profesores y artistas de muchos países. Angel Pericet Carmona (1877-1944) organizó los pasos y movimientos más característicos de las danzas boleras creando un proyecto curricular que han seguido los cientos de alumnos que tuvo. Es pues la escuela bolera que hoy conocemos, la recreación artística de la familia Pericet sobre una tradición bailable del siglo XVIII. Los pasos deben ser siempre acompañados con castañuelas (palillos) coordinando la danza con la percusión realizada por el bailarín o bailarina. Son muchos los que creen que la escuela bolera está basada en la danza clásica, otros creemos también que el viaje pudo ser de vuelta, que en la danza bolera se encuentran los principios que inspiraron la danza clásica a partir de la estética proporcionada por la escuela rusa. No olvidemos la pasión que despertó la danza española en los músicos y coreógrafos rusos durante el siglo XIX. Pero esto es ya harina de otro costal.

(2) Niño Medina, nombre artístico de José Rodríguez de la Rosa. Nació en Jerez de la Frontera y murió en 1939 en Sevilla. Hijo del cantaor Medina El Viejo, destacó en la interpretación de un estilo de petenera que impuso su padre. Se conservan grabaciones cantando seguiriyas, tarantas, guajiras, garrotín, malagueñas, bulerías, soleares, tangos y peteneras. En la crónica de El Liberal del 17 de junio de 1913 el Niño Medina canta por tarantas, malagueñas y bulerías. La primera vez que encontramos esta denominación, bulerías, para un género producto de la adecuación y actualización más o menos afortunada de los jaleos. Que sea un jerezano el artifice en esta ocasión no es de extrañar, es Jerez tierra de flamencos y buleareros, hoy, los mejores. La cuna del arte, del arte jerezano se entiende. ¿Cuando ocurrió esta mudanza de nombre, de jaleo a bulería? En nuestra opinión poco tiempo antes de la crónica, ya que no aparece hasta esta fecha en ningún programa, si aparece sin embargo su antecesor, los jaleos. Muchos son los que dicen que son hijas de la soleá, si bien es verdad que la bulería tiene la métrica y el ritmo de una soleá acelerada, la armonía, por medio, es de seguiriyas. Estamos pues ante el problema de creer que el flamenco hunde sus raíces en el siglo XIX. Los géneros como tales no aparecen hasta bien entrada la segunda mitad de ese siglo y las bulerías, como los tangos flamencos propiamente dichos no llegan hasta casi entrado ya el siglo XX. Intentar hundir las raíces de algunos géneros en el tiempo es probablemente ir contraco-

mores de su variadísimo repertorio, al que acompañó perfectamente el profesor González Gálvez.

El propio maestro Pericet, a ruegos del concurso, bailó, como él sabe hacerlo, el bolero robado, siendo aplaudidísimo.

Lo fue también, merecidamente, el cantaor Niño Medina, que acompañándose con la guitarra, entusiasmó a todos con sus celebradas tarantas, malagueñas y bulerías (2).

La velada terminó a hora avanzada.

(EL LIBERAL 17 DE JUNIO)

(Sí, efectivamente, por el tenor literal de la gaceta anterior, se puede entender que el término bulerías, a la vera de tarantas y malagueñas, y sin ninguna anotación acerca de su novedad, era de uso corriente entonces; pero lo cierto, lo curioso y sorprendente del asunto, es que nunca antes lo descubrí, lo vi escrito en las páginas de los periódicos sevillanos de antes y hasta entonces.

Lo que comunico a los lectores de este libro a propósito del tango, a modo de paréntesis entre lo que nos ocupa, y como invitación y sugerencia a los buenos aficionados, para que busquemos y averigüemos cuándo fue la primera vez que el jaleo dejó de llamarse así y mudó su nombre en bulería. ¿Cuándo y por qué lo hizo?).

IMPERIAL. Anoche hizo su debut en este salón La Troyana, canzonetista, que fue muy aplaudida y que es artista de las que pueden llegar.

Igualmente la cupletista sevillana La Penedito y La Argentina (3), reina de las castañuelas, hicieron su presentación, inaugurándose los espectáculos de variedades, de que parecía que ya estaba olvidado el público.

La Argentina presentó algunos números nuevos, como la rumba, siendo ovacionada.

En las tres secciones el teatro se vio concurridísimo.

(EL LIBERAL 8 DE FEBRERO)

■ ■ ■

LA APOTEOSIS DEL TANGO. El tango, ese baile lúbrico, desagradable y antiestético, que si se bailara en los merenderos provocaría el asco y las invectivas de toda la aristocracia, y porque se ha naturalizado en los salones hace el encanto de las damas chic, está de moda en París, como sabeis. No es el tango gallardo, movido y arrogante de nuestra bailadora andaluza; es el baile sucio y chulesco de la plebe argentina.

Sin empachosas prédicas de cura de aldea, sin más que un poco de buen gusto y

rriente, contra el sentido común y contra las pruebas que a lo largo de este libro venimos aportando, y sobre todo las pruebas aportadas por el poeta Ortiz Nuevo en su ya citado libro. ¿Se sabe algo?.

(3) La Argentina, Antonia Mercé fue sin duda la más grande de su época, admirada en todo el mundo, nació en Buenos Aires en el 1889 y murió en Bayona el fatal 18 de julio de 1936. Hija de Manuel Mercé, bailarín y maestro del cuerpo de ballet del Teatro Real de Madrid, la introdujo a los 4 años en el ballet clásico y en la escuela bolera. A los 11 ya actuaba en el cuerpo de baile del Real y con 15 comienza a viajar. En agosto de 1910 debuta en la sala El Jardín de París como la “Reina de las Castañuelas”. En la crónica de El Liberal aparece igualmente como Reina de ese instrumento tan venido a menos y del que era absoluta dominadora. También se cita el género en el que destacó en aquella ocasión, la rumba, que aparece como número nuevo. El género rumbero en la música española toma su nombre del género cubano, referencia moderna a la reunión de negros que fue el tango en el XIX y el fandango en el XVIII. Ahora, en 1913, aparece como género nuevo, posiblemente se tratara de una guaracha con acento andaluz que en España dió lugar a la rumba flamenca y que gozó durante todo el siglo XX de un desarrollo muy importante imponiéndose durante mucho tiempo como rey de los géneros musicales agitanados de la música española, destacando las creaciones en Barcelona en los años 50 y 60, y en Madrid en los 70 y 80.

de sensibilidad artística, todo hombre correcto y fino debiera abominar de ese baile odioso...

...Pues ya que está en apoteosis tan torpe baile, yo voy a exponer mi opinión sobre él, haciendo ni más ni menos que lo que han hecho los principales escritores franceses desde las columnas de un popular periódico: abominar del tango y de sus cultivadores.

Expongo esta opinión a instancia de una bella dama argentina, a quien acaban de presentarme y que me pidió mi parecer acerca de su baile nacional y naturalizado en Francia, como si yo hubiese de ser tan torpe, tan poco mundano, tan grosero que fuera a exponer escueta y descaradamente mi juicio, allí en una elegante sala de visitas...

...No, mi dulce amiga; yo os expresaré en forma sucinta y alegórica lo que pienso del tango, sin herir vuestra delicada mundanidad. Y os lo voy a expresar con un relato que me hizo, va para una semana, un cierto paisano vuestro, literato sutil, mago de la pluma y maestro de la conversación.

La bella dama francesa Lucy de Muntmillant, de rancia prez, se había dado furiosamente a las delicias del tango, desde la importación de este baile en los salones de París. Bailaba sin cesar, y siempre el tango, y había llegado a ser una de las más notables danzarinas. Siempre que llegaba a su salón, el más lindo mozo y el más hábil danzarín se disputaban el honor de formar pareja con ella. Rendía todos los corazones con su encanto, mezcla de irreprochable distinción y de lasciva gracia.

Una noche, en uno de estos celebrados tés tango, que son la atracción de París al presente, cuando Lucy penetró, bailaba con una de sus amigas más hermosas y elegantes un danzarín singularísimo entre todos los que hasta entonces había visto Lucy en los salones. Bailaba el tango con una singular destreza, que bien a las claras indicaba su procedencia argentina, si no lo hubiese manifestado su tipo.

Un tipo arrogante de criollo: negros y brillantes ojos, rizada y crespa cabellera, labios gruesos y salientes, con marcados rojos de sensualidad, tez pálida y divacea y moradas ojeras, que daban idea de un alma propicia a las pasiones ardientes... Lucy quedó prendada de tan noble apostura y gentil continente del caballero, y resolvió que sería su pareja en la próxima vuelta de tango...

Y así ocurrió: su amiga se mordió los labios de rabia envidiosa, y quedó relegada a un rincón de la sala. La pareja deliciosa que formaban Lucy y Antonio Méndez (que así supo se llamaba su danzarino) causó la sorpresa admirativa del salón y fue el clou de la noche...

El espléndido bailarín se despidió muy gentilmente de la bella dama, y ella quedó con el alma inundada de placer, ese placer mezclado de amargura que se siente cuando ha pasado a nuestro lado la felicidad sin detenerse y cuando hemos tenido el sentimiento de que hemos perdido algo muy hermoso sin comenzar a disfrutarlo...

A la noche siguiente, Lucy estaba invitada a cenar en casa de una familia argentina

muy de su círculo, del círculo elegante y estirado de los Campos Eliseos. Los Restropo, que eran la familia aludida, son marido y mujer, algo ancianos ya, muy serios, muy correctos, muy amables... Aquel día recibieron, más encantados que nunca, a su adorable Lucy, y versó inmediatamente la conversación sobre una novedad de la casa: el maitre d'hotel nuevo, que acababa de llegar de la Argentina, un gran mozo, de bello tipo del país, y, además, afable, educado, muy instruido, con experiencia de varios años en las mejores casas de Buenos Aires.

Poco antes de comenzar a servir la cena apareció el nuevo maitre d'hotel, la dueña de la casa dijo a Lucy, señalándole:

—Mirad qué bello tipo de nuestra raza pura...

Lucy alzó los ojos y vio delante de sí, con estupefacción y enrojecimiento hasta las sienes, a su pareja de tango de la noche anterior; al guapo mozo tan correcto y atento, que en el Jardín de París se había ganado la admiración de todas las mundanas elegantes...

He aquí, querida y bella amiga, la moralidad de esta anécdota: El tango, como baile plebeyo que es, confunde, mezcla y plebeyiza. A pesar de lo cual, en todos los salones bien a que acudís, oireis a diario: *Tanguez vous?* (4).

Andrés González-Blanco

(EL LIBERAL 21 DE JUNIO)



(4) Quien dice tango, a secas, piensa en seguida en la modalidad argentina, bonairense, porteña, y no es de extrañar debido a la enorme popularidad que desde su nacimiento goza este género en América y Europa. Para un español del 1913 el tango era suyo y si fuera medio siglo antes cualquier persona más o menos enterada le atribuiría un origen cubano, como venimos demostrando en este libro. Con el paso del tiempo los géneros musicales mudan su nombre y procedencia, cada época le atribuye un origen adecuado a la actualidad determinada. Después del nacimiento habanero y su desembarco en los teatros españoles, pasa a Buenos Aires por dos vías principales: directamente desde La Habana pasa en forma de danza habanera al Río de la Plata donde se hace milonga, y desde Cádiz y a través del teatro lírico pasa a Buenos Aires. Blas Matamoros nos comena al respecto que “numerosas habaneras llamadas tangos, en el sentido andaluz de la palabra, circulan por Buenos Aires, a nivel folklórico, es decir, de boca en boca, entre 1850 y 1900: el tango del café y el tango de la morena Trinidad, de Nieto; el tango del automóvil y el tango de la estrella de Valverde; los tangos de la casera, de los sombreritos, del morrongo, de los viejos ricos, de los merengazos, de la vaquita” (citado por J. L. Navarro Gar-

noventaitrés. De 1914

Guardo dos cosas:

Una curiosa carta

Versificada.

Y una linda noticia

De gitanas:

Cosa Primera:

VERSOS PROSAICOS. He recibido carta de un tal "Maroma", que merece leerse por lo castiza, aunque su ruda forma promueva a la risa, y allá va sin quitarle punto ni coma:

Señor de don Ceballos. Muy señor mío: Ya que hace esos trabajos tan salerosos que le llama "protervos" o "procelosos" porque aunque caen en verso va to seguío, ¿por qué no da una güerta por los corrales cualquier domingo de estos, cuando oscurezca, y publica las cosas que le parezca de estas fiestas que damos tan rejunciales?

Yo que de esta su casa soy el casero, tengo pa arreglá patios tal maña y tino, que aunque somos unos probes tos los vecinos, tengo puesta la casa como el primero. Con unas colchas viejas y unos manteles he forrao las barandas de colgaduras, y con varias toquillas de mil jechuras he forrao pabellones con su caireles.

De papel de colores, mil cadenetas tengo enredás por postes y corredores: hay matojos de yerbas y muchas flores que me han prestao de un huerto, con sus mace-tas. Aluego hay un vecino que es pajarero y ha corgao toas sus jaulas de los barcones. y un arcajá con cinco gallos pelones, de otro "punto" que es socio del "reñiero".

Alumbrao no nos farta; que aunque apagaos estén tos los faroles de las esquinas, con unas medias cañas y ventolinas ya estamos los vecinos tos alumbraos; sin embargo, no fartan los farolillos: pues el hijo del primo de mi entenao más de media docena me ha regalao hechos de papel fino por sus chiquillos. Con eso, los velones y los quin-

cia: Cantes y Bailes de Granada, Málaga, 1993). Después de algunos años de gestación, hacia finales del siglo pasado el género porteño cristaliza y se desarrolla hasta llegar en 1913 a la apoteosis parisina del tango. Francia se rinde al tango gallardo, movido y arrogante, en él encuentran los refinados parisinos el ideal estético de una época. Su éxito se mantiene y, hoy en día, excepto en los tangos flamencos, casi nadie emparenta ya el tango con otra cosa que no sea el fuelle de un bandoneón marcando el ritmo a las complicadas figuras de una pareja de baile en algún local de Buenos Aires.

queses que prestan los amigos a "manos llenas" hay más luz en mi casa que en las verbenas, sin que en nada envidiemos a los burgueses.

Pa bailar, con las parmas, las pataítas, cinco o seis almireces, dos pantiento, las seguidillas, y tras las setejoletas pa acompañar las coplas de las mocitas, nos pasamos la noche que es un portento, admirando la gracia de estas chiquillas; detrás del tango tien-to las seguidillas, y tras las seguidillas... el tango tien-to (1).

Como son estas niñas la mar de listas y quieren, como todas, fama y laureles, quieren ver sus nombres en los papeles y que dijeran de ellas los periodistas que son las más bonitas de toda España. Véngase usted el domingo, que aquí le espero; sea usted de mi fiesta buen revistero, y cuente desde ahora...con media caña.

Que conste que le espero; no crea que es broma; no deje que el domingo le aguarde en vano; con que ¿estamos conformes? ¡Venga esa mano...! Su amigo Pepe Pérez (alias Maroma).

Ignoro si este mozo me escribe en guasa o si es un inocente o un perturbado; más no puedo ir a verle, pues ha olvidado de ponerme las señas de dicha casa.

M. Ceballos

(EL LIBERAL 21 DE JUNIO)



Cosa Segunda:

KURSAAL CENTRAL. De verdadero "acontecimiento andaluz" se puede calificar el debut verificado anoche con las Tanguilleras granadinas.

Creimos que había algo de reclamo de Empresa con la pomposidad del anuncio en el programa, porque en esto las Empresas "se las traen", algunas veces; pero nos llevamos un chasco, porque nada tan clásico, tan típico, tan alegre y retozón como esas gitanas, tan bonitas, con sus bailes "cañís" hasta la "médula". ¡Vaya número! Las repeticiones que obtuvieron en todos los bailes y el entusiasmo final con los tangos, demostraron claramente que el número es de los que darán dinero. Ahora merece plácemes la Em-

93. (1) Nos preguntamos si esas seguidillas que anteceden y se posponen a los tangos-tientos son seguriyas o seguidillas. Si la fiesta es en Sevilla lo normal es que fuesen seguidillas sevillanas, llamadas hoy genéricamente sevillanas, que se alternaban con los tangos-tientos. Las coplas de las mocitas a las que se hace mención es más probable que se trate de sevillanas y no de seguriyas. Lástima que Ceballos no pudiese asistir a la cita del remitente Pepe Pérez, alias Maroma.

presa, que, por lo visto, no descansa procurando dar variedad al programa. Así da gusto al público (2).

(EL LIBERAL 1 DE DICIEMBRE)

noventaicuatro. Habíamos sabido de tangos en La Habana, luego en Andalucía y España, y en París; pero nunca los supimos naturales de Brasil:

Mañana, de ocho a diez de la misma, la banda municipal de música interpretará en el Parque de María Luisa un concierto con arreglo al siguiente programa:

- 1.- "Alfonso el Noble", E. Daudet.
- 2.- Fantasía de "Alma de Dios", J. Serrano.
- 3.- Bailables de "La Gioconda", A. Ponchielli.
- 4.- Impresiones aragonesas, M. Font de Anta.
- 5.- "Ampapá" (Tango brasileño), J. Storoni.

(EL LIBERAL 29 DE AGOSTO DE 1915)

(2) Con respecto a las Tanguilleras granadinas que cita El Liberal del 1 de diciembre de 1914 transcribimos unos datos que nos proporciona J. L. Navarro García en su libro citado anteriormente, donde se refiere en la página 97 al tango de los merengazos: "el tango de los merengazos, conocido popularmente en Granada como el tango falsetas o de la flor, alcanzó una enorme popularidad no sólo en España, sino allende los mares. Son unos tangos que evocan en algunas de sus letras ese Cádiz dieciochesco en el que se afincaron aquellas coplas que hoy conocemos con el nombre de tanguillos gaditanos. El mar, los barcos, las frutas tropicales..."

Vente conmigo y serás
capitana de mi barca,
Virgen de la Soleá

Vente conmigo, serrana
comerá cañita dulce
y coquitos de La Habana

94. La influencia del patrón de habanera o ritmo de tango surco mares y recorrió caminos al encuentro de la civilización, trajo una suerte de buena nueva musical, todos al ritmo del tango, ya que significa el hallazgo musical con el que todos identifican los ideales de una sociedad cambiante y moderna. No es de extrañar enton-

noventaicinco. Alomejor o alopeor, ¿quién sabe? las excitaciones de la prensa pertinaces, si no enseguida, sí al cabo de perseverar y perseverar lo conseguirían, consiguieron su propósito de erradicar los tangos en los libretos de aquellas piezas cómico-líricas que tanto entretenían al personal entonces; o alomejor o alopeor, ¿quién sabe? el personal, el respetable público, sin más mudó sus gustos y preferencias, se hartó de tangos, pasó su moda, y fueron menguando en partituras y argumentos. Al menos eso es lo que parece indicar el índice decreciente de su nominación en gacetillas que daban cuenta de estrenos, reposiciones y beneficios, por la segunda década del siglo, en sus años últimos.

noventaiséis. Puede que en zarzuelas y operetas casi desaparecieran del to los bailables por tangos, pero no sucedió igual en otros ámbitos y circunstancias en donde seguían pujantes. Así en los Cafés Cantantes (1), llamados por lo común Salones, en los repertorios de los cuadros flamencos y también en las actuaciones de las figuras del momento:

ces el tango brasileiro de Storoni “Ampapá”. Es Brasil aparte de todo camino obligado entre el caribe y el Río de la Plata si se coge la vía marítima, y los contactos de puertos como Salvador de Bahía o Río de Janeiro con el resto de América y con Europa fueron continuos proporcionando un intercambio cultural ininterrumpido.

95. Las modas pasan efectivamente, las músicas mudan sus estructuras. La zarzanda, cuando a finales del siglo XVII pasa de moda no desaparece, sus elementos rectores, los elementos musicales que la caracterizan se disuelven en la música de una época determinada y vuelven a cristalizar en otros géneros. Esto nos permitiría trazar un árbol genealógico fiable de las continuas disoluciones y cristalizaciones de géneros bailables y cantables. El tango, cuando pasa la moda en los teatros no desaparece, se disuelve en rumbitas, garrotines, tanguillos, pasodobles y un sin fin de géneros que sobreviven aún hoy y que basan sus estructura musicales, a nivel rítmico-métrico, en el patrón de habanera o ritmo de tango.

96. (1) La razón por la que en la zarzuela desaparecen (aparentemente) los tangos, la hemos explicado en el punto anterior. El cultivo que sin embargo continuó haciéndose en el mundo de los cafés cantantes se debe a que el Arte Flamenco era por entonces un arte joven que cada día iba adquiriendo nuevos aficionados y otros nuevos géneros que vinieron a enriquecerlo. Los tangos cuando dejan de ser zar-

SALÓN IMPERIAL. Reaparición de Antonia Mercé, La Argentina.

Antonia Mercé, La Argentina, ha vuelto a nosotros, y viene en pleno apogeo de su arte inimitable, que es el milagro de la ingravidez y la belleza de la línea, en su más acabada depuración.

Del arte de esta bailarina sin par poco o nada puede decirse que sea acertada descripción. Todo en ella es armonía –graciosa armonía– y este será acaso el mejor elogio.

Triunfa desde que sale, en el silencio expectante que observan cuantos la ven, presos igualmente en el encanto de su belleza y en la maravillosa filigrana de sus castañuelas. La flexibilidad, la elegancia, el ritmo..., este admirable conjunto que distingue a Antonia Mercé, ha hecho de su actuación en los salones de “varietés” un verdadero reinado, que nadie se atreverá a discutirle. La Argentina es soberana indiscutible.

Su reaparición constituyó anoche –¿quién podía suponer otra cosa?– un éxito clamoroso, y culminante en los momentos en que Antonia Mercé bailó, con suprema gracia, unas alegrías flamencas y un tango, que... ¡ahí están, “para que los mejoren”!

El público, que llenó el salón, la ovacionó con indescriptible entusiasmo, haciendo también salir a escena al “tocaor” Salvador Ballesteros, un gran artista de la guitarra (2).

(EL LIBERAL 8 DE ABRIL DE 1921)

Estrellas de brillo extraordinario, dícese que fulgurante, y también otras artistas de nombre aún más forastero, arrasaban en los salones

por rum-

bas y por tangos:

zueleros, paralelamente comienzan a ser flamencos y ante la necesidad de los artistas flamencos de crear nuevos géneros que le dieran al flamenco la variedad que merecía, los tangos, como ya hemos explicado extensamente en puntos anteriores, pasaron a ser uno de los géneros más solicitados por el público. Por ello no es de extrañar que en 1921 tuviesen la expectación que nos describe la crónica de El Liberal.

(2) La descripción que de Salvador Ballesteros Segura hace Domingo Prat en su diccionario de guitarristas es escueta pero esclarecedora: “guitarrista del género andaluz, llamado flamenco. Nació en Madrid el 9 de diciembre de 1876. El desempeño de este ejecutante español ha sido muy aplaudido en las ciudades de su país, particularmente en Madrid, donde actuó largo tiempo. Domina admirablemente todo el variado repertorio del género que cultiva, y en el cual se ha erigido como uno de los más valiosos exponentes, siendo muy solicitado por los *cantaores flamenquinos*, debido a

IMPERIAL. A salón lleno debutaron anoche en el Imperial Los Harturs.

Como no vamos a "descubrir" a estos artistas, que son en Sevilla conocidísimos y muy bien recibidos siempre, nos habremos de limitar a consignar que su éxito de anoche fue el mayor de los hasta ahora alcanzados aquí por ellos, y que el personal femenino que figura en la "trupe" reúne atractivos más que suficientes para hacer del número una verdadera atracción. Hasta la diminuta rumbista es "gente" en el conjunto.

Y no digamos la "bailaora" que se "soltó el pelo" en el tango.

El público hizo que Los Harturs dieran a conocer casi todo su repertorio, teniéndolos en escena cerca de una hora.

La reaparición de Los Harturs no ha podido ser más halagüeña para ellos y para la Empresa.

(EL LIBERAL 26 DE ABRIL DE 1921)

noventaísiete. Recordemos lo que se dijo en el punto setentaiocho: Bautismos y más bautismos celebrados por tangos. De tal manera había calado en las gentes del pueblo su soniquete pegadizo y excitante que era compañía habitual en sus más preciadas fiestas de familia, también en el año 1921, digo:

UN BAUTIZO. En San Juan de la Palma se ha celebrado anoche el bautizo con la mayor solemnidad de la hija primogénita de nuestro distinguido amigo don Francisco Martínez, conocido perito electricista.

Después de los latines los numerosos invitados pasaron al local almacén del padrino (don Rafael Tristán), donde se había instalado una iluminación fantástica, completándose los adornos con ricas colgaduras. Algo de Cruz de Mayo, pero con el mejor gusto.

Nosotros "caímos" hacia el lado donde la animadísima fiesta estaba en su mayor apogeo.

Centeno (1), de voz como nunca, entusiasmaba al concurso, acompañado a la guitarra por el Niño de Salvador. El Tello hacía diabluras en un tango, y el vino se producía incesantemente.

■ ■ ■

sus personales condiciones que revela en las tarantas, cartageneras, fandanguillos y zapateados" (Domingo Prat. *Diccionario de Guitarristas*, Buenos Aires, 1934).

97. (1) Centeno: nombre artístico de Manuel Jiménez Centeno, nació en Sevilla en 1885 y murió en Cartagena en 1961. Fue mataor de novillos, actor y tenor de zarzuela. De 1907 a 1912 estuvo dedicado al toreo abandonándolo tras recibir dos

En la iglesia de San Juan de la Palma recibió anoche las aguas bautismales un hijo de nuestro querido amigo don Enrique Cueto.

Terminada la ceremonia religiosa, los numerosos invitados al acto pasaron al domicilio de los padres del nuevo cristiano, donde se improvisó una fiesta puramente andaluza.

Las bellísimas Lola y Conchita Lobo bailaron con gran maestría bulerías, tangos y otros bailes del género flamenco, que fueron muy aplaudidos (2).

(EL LIBERAL. 31 DE ENERO Y 25 DE JULIO)

noventaiocho. En el célebre Concurso de 1922, que sucedió en Granada, bajo el auspicio de Manuel de Falla y García Lorca; y en la idea de procurar el restablecimiento del “verdadero cante hondo”, los tangos no tuvieron sitio en la convocatoria oficial:

El cante que piden (hablaba Centeno en una conversación recogida por Galerín el 7 de junio en El Liberal) no lo saben los jóvenes: serranas, cañas, soleares, tonás, livianas, saetas viejas.

Vamos, ni tangos ni bulerías ni alegrías ni na que sonara a diversión festiva, pues los tales estilos eran, al parecer, espúreos, degenerados, a juicio de los promotores del certamen, o sea: pataítas.

Las que daría con todo el arte del mundo, allí en Granada, y por tangos, La Macarrona; y tam-

cornadas. Destacó por saetas, alternó con el Niño Medina y era solicitado para cantar en los balcones en Semana Santa. Se codeó con Chacón, Manuel Torre, el Gloria y Vallejo, lo más grande del cante de la época. Posee una extensa discografía que es muestra fehaciente de su sabiduría flamenca.

(2) Aquí apreciamos perfectamente cómo tanto tangos como bulerías estaban totalmente integrados como géneros flamencos. No cabe duda al considerar estos tangos como los flamencos que hoy conocemos, con sus variantes más o menos arcaicas. El tango zarzuelero se ha disuelto en otra suerte de géneros (más rumberos) que interesan más al público de teatro, sin embargo el tango flamenco cobra fuerza hasta convertirse en uno de los géneros predilectos de cualquier intérprete.

98. Falla, Lorca, Segovia, tuvieron la feliz idea del concurso de 1922, pero en ese afán de recuperar algo que se perdía no tuvieron otra opción que restringir el concurso al cante jondo, y así lo anunciaron. No se trataba de un concurso de cante fla-

bién el coro de las gitanas del lugar que se lucieron bailando La Cachucha y el Tanguillo del Albaicín,

en el fin de fiesta.

En Granada no pero sí en Sevilla, y más exactamente en Triana, por su célebre Velá, que en este mismo año convocó, tal vez bajo el impulso granadino, otro concurso de cante jondo entre sus actos, y en cuyas bases se contemplaba al tango, aunque fuese como premio menor, de tercer orden, tras la seguriya y la soleá:

LA VELADA DE TRIANA. Programa de festejos.

Por la noche, a las doce en punto, sesión de cante "jondo", que tendrá lugar en el tablado de la música, concursando los artistas que elija la Comisión, a cuyo efecto podrán inscribirse en calle Manuel Carriedo 67.

Dicho concurso se ajustará a las bases siguientes:

Primer premio, 100 pesetas.

Segundo, 75 pesetas.

Tercero, 50 pesetas.

Cuarto, 25 pesetas.

Para optar al primer premio se cantará seguriyas y cantes antiguos en general.

Segundo premio, soleares.

Tercero y cuarto premios para malagueñas, bulerías, tangos, fandanguillos, etc., etc.

Habrà un quinto premio de 25 pesetas para aquel niño o niña que, a juicio del Jurado, baile más graciosamente.

Guitarrista, Niño de Huelva.

(LA UNIÓN. 23 DE JULIO)

menco, donde tendrían cabida los tangos y bulerías, alegrías y tanguillos del Albaicín, no. Su intención no era otra que la de recuperar el terreno que el cante jondo (seguriyas, martinetes, tonás, soleás) habían perdido con respecto a otros géneros que surgieron a partir de la calurosa acogida que en la segunda mitad del siglo XIX tuvieron los géneros jondos. De ahí nacieron los flamencos, ajondando diversos géneros andaluces, en detrimento de los jondos propiamente dichos. Por todo ello los organizadores quisieron recuperar la esencia jonda de aquel invento musical que fue el flamenco. Quizás sin el concurso de Granada hoy las seguriyas y los seguriyeros se habrían aflamencado aun más y quién sabe a que estaríamos llamando hoy cante jondo.

noventainueve. Y llegamos a 1923. Un siglo después de que se oyera “por primera vez en un barrio extramuros de La Habana, en una choza de gente de color, una canción con el nombre de guanábana”, matriz del tango.

A los cien años de aquel remoto y tan lejano principio, los flamencos habían hecho definitivamente suyo el género que vino de La Habana, si bien en los teatros de la madre patria lo que entonces hacía furor era un otro tango latino, el más joven de los tangos, pero igualmente arrabale-ro, que llegó desde otro puerto todavía más al sur, donde desemboca el Río de la Plata:

LA REINA DE LAS PRADERAS. Anoche se estrenó una agradabilísima opereta del maestro norteamericano Jarno, libro español o arreglo de los señores Lozano y Arroyo, música aliñada por el fecundo maestro de moda, Jacinto Guerrero⁽¹⁾.

La música, pegadiza y alada de puro ligera, sirve muy bien al argumento, igualmente frívolo.

El “Tango-Milonga” y otra danza de pieles rojas más o menos auténtica, fueron muy aplaudidos igualmente.



LA SEMANA TEATRAL EN MADRID. Ha debutado en el teatro Apolo la compañía argentina de Rivera-De Rosas.

Las primeras obras que han representado no son nada recomendables.

“Los muertos”, del uruguayo Florencio Sánchez, es una producción ibseniana, sombría, de realismo repugnante. Tiene una escena en la que se combate rudamente a la Iglesia.

“El Tango en París”, de García Velloso, es una pintura descarnada de los bajos fondos sociales⁽²⁾.

(EL CORREO DE ANDALUCÍA. 17 DE OCTUBRE Y 21 DE DICIEMBRE)

99.(1) “La reina de las praderas”: Opereta en 3 actos; libreto: Enrique Arroyo y Francisco Lozano; música: Jacinto Guerrero (adaptada de Jarno); estreno: Teatro Novedades, el 3 de marzo de 1922.

(2) Una compañía argentina en España que, aunque no gustó al cronista, sí nos muestra cómo los procesos son de ida y vuelta e ida y vuelta, y no podremos nunca trazar una historia fiable de España y la música española, y el Arte Flamenco sin

Mientras esto pasaba en los escenarios, por las calles, en el bullicio de las calles y ventas sevillanas, mayormente ansiosas de júbilo, pese a la miseria; miren ustedes por donde, la palabra, el vocablo tango, volvió al cabo de tanto tiempo a significar lo mismo que en su concepto originario:

reunión para divertirse mucho,

aunque ahora fuesen blancos sin tam-

bores

en la Puerta del Arenal, de Sevilla,

para hartarse de comer y poner-

se a gusto:

"CUCHARADA Y PASO ATRÁS". ...Se trataba de celebrar los triunfos alcanzados por la cuadrilla bufa de "Abd-el-Krim, Charlot y su Chico", o más bien dicho de celebrar que el apoderado de la misma, el banderillero "Papeleta", haya encontrado en esa cuadrilla un talonario de cheques...

Unos limpiaban el pescado, otros echaban el arroz en la cazuela, otros freían el bacalao, otros pelaban los rábanos... y, sobre todos, la experta dirección del gran "Papeleta" y la maestría de Santos, el famoso y veterano calentero del Postigo, que es una eminencia para estos "tangos".

(EL CORREO DE ANDALUCÍA. 20 DE NOVIEMBRE)

cien. Se acabó lo que se daba. Se acabó. Concluyó, por el momento, la faena. Aun queda mucho por averiguar y mucho que contarles. Pero eso será en otra ocasión, si Dios o la Naturaleza y la voluntad y los poderes lo consienten. Por ahora basta. No es este libro el todo, nunca se abarca el todo, pero sí lo suficiente para resolver incógnitas y plantear otras nuevas a la luz de la duda.

poner todos los elementos que los conformaron bajo el prisma que nos proporcione una perspectiva colonial y atlántica.

100. Lo que se daba, se acabó. Acabóse. La faena, por ahora concluyó. Pronto llegarán nuevas noticias rescatadas de las hemerotecas, resurrección de artistas olvidados, grandes figuras que admiraron nuestros abuelos, bisabuelos, y tátara-tátara-chín. Hemos recorrido juntos un siglo de la historia musical y danzaria de España, país musical y bailón donde los haya. Hemos querido recuperar la memoria perdida

Esto ha sido un repaso a la historia del tango, de los tangos diversos,
por cien años de su vida atravesando mares, conquistando tierras:

la rabia
del placer,
el excitante vértigo del ritmo,
la lujuria del son,
los tambores
y otros instrumentos,
las voces y los cuerpos.

para aprender a no despreciar con vehemencia nuestro pasado musical. El tango cubano que se aclimata en la metrópoli porque también es suyo. Música ensayada allende el mar que, una vez desembarcada aquende el océano, es aceptada sin miramientos, espontáneamente integrada en el repertorio propio, obteniendo carta de naturaleza, para fandangos, tangos y rumbas, géneros que el español prefiere ensayarlos al calor de las calientes caderas mulatas de la Isla Cuba, para, una vez moldeado, integrarlo en su teatro, en sus escenarios sevillanos, gaditanos, madrileños, barceloneses, parisinos. La dictadura del patrón de tango que manda hoy despóticamente sobre el resto de las aportaciones musicales de otros pueblos hoy muy poderosos, aunque no tan poderosos musicalmente como el pueblo cubano. Historias de negros curros, gitanos flamencos, músicos al fin de madurez milenaria para enseñar al que no sabe.



DIPUTACION
DE
SEVILLA
AREA
de Cultura
y Ecología